

P. 5507 (d)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
-A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria
teatru, muzică, cinematografie

TOMUL 35
1988

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: MIHNEA GHEORGHIU, membru corespondent al
Academiei Republicii Socialiste România

Redactor responsabil adjunct: ION ZAMFIRESCU

Membri: MANUELA CERNAT, DINA COCEA, OCTAVIAN-LAZĂR
COSMA, ALFRED HOFFMAN, GEORGE LITTERA, ION POPA,
FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, ZENO VANCEA, membru
al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste
România, MIRCEA VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Secretar științific de redacție: LUCIA-MONIȚA ALEXANDRESCU

Secretar de redacție: DANIELA ARTĂREANU.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria Teatru,
Muzică, Cinematografie (*Études et Recherches d'Histoire de l'Art*, série
Théâtre, Musique, Cinéma) paraît 1 fois par an. Toute commande de
l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-
IMPORT PRESĂ, P.O. BOX. 12—201, telex 10376, prsfir, Calea Griviței,
64—66, București, România. En Roumanie, vous pourrez vous abonner
par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul
unui abonament este de 35 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespon-
dență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei, pe
adresa: Institutul de istoria artei, Calea Victoriei 196, București, R—71101,
c.p. 22—129, sector 1.

APARE O DATĂ PE AN

17 507(d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

Tomul 35

1988

SUMAR

STUDII

ILEANA BERLOGEA,	O nouă generație de reprezentanți ai regiei românești . .	3
ION CAZABAN,	Considerații asupra scenografiei românești interbelice	11



DANIEL SUCEAVA,	Chronos Prōtos. Privire diacronică asupra unui principiu ritmic	19
LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU,	Climat muzical și viață cotidiană în corespondența muzicienilor români (II)	27



FLORIAN POTRA,	Pledoarie pentru „filmul de autor”	35
MANUELA CERNAT,	Portrete de regizori contemporani : Dan Pița, Alexandru Tatos, Sergiu Nicolaescu	45
VALERIU DEAC,	De la imaginea „tatălui” la clipul video : atitudini față de imaginar	57

CERCETĂRI, NOTE ȘI DOCUMENTE

FRANCISC LÁSZLÓ,	Turneul lui Liszt în Banat, Transilvania, Țara Românească, Moldova și Bucovina. Cronologie și repertoriu Primele reprezentații wagneriene în România (1863—1920)	63
CRISTINA SÂRBU,	Muzica corală în tradiția cultural-artistică a orașului Ploiești	67
GHEORGHE C. IONESCU,		71

CRONICA VIETII ȘTIINȚIFICE

<i>Agenda Colocviilor științifice ale Institutului de istoria artei (1987)</i>	83
<i>Spectacole teatrale pragheze (Daniela Gheorghe)</i>	83
<i>Cîteva precizări în legătură cu „Sonata I pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1 în fa minor” de George Enescu (Clemansa-Liliana Firca)</i>	84

NOTE DE LECTURĂ

<i>Anuarul de folclor, vol. V—VII (1984—1986), Cluj-Napoca (Stanca Ciobanu)</i>	87
MIHAI APOSTOL, <i>Iorgu Caragiale (Ion Cazaban)</i>	88
TITUS MOISESCU, <i>Prolegomene bizantine (Ozana Alexandrescu)</i>	89
FLORIAN POTRA, <i>Aurul filmului, vol. II (Olteea Vasilescu)</i>	90
DUMITRU CARABĂȚ, <i>De la cuvînt la imagine (Daniela Gheorghe)</i>	91

O NOUĂ GENERAȚIE DE REPREZENTANȚI AI REGIEI ROMÂNEȘTI

de ILEANA BERLOGEA

Printre criteriile de periodizare la care se apelează în domeniul artelor se înscrie și cel al generațiilor. Incert, discutabil, avînd în vedere faptul că este greu de stabilit ce înseamnă o generație în creația artistică, deosebit de cel social unde contează vîrsta biologică, acest criteriu își are totuși utilitatea atunci cînd ajută la explicarea unor transformări în modalitățile de expresie sau în tematica operelor de artă, determinate de apariția și afirmarea unui nou val de creatori.

În viața noastră teatrală criteriul generațiilor contribuie la înțelegerea unor mutații petrecute în arta regizorală. Factori de natură organizatorică, printre care și procesul de pregătire și formare a directorilor de scenă în cadrul școlii, au determinat diferențele remarcate între generațiile de regizori români.

Cei dintîi absolvenți ai facultății de regie, înființată în cadrul primului institut de arte, deschis în 1948, ca urmare a reformei învățămîntului, s-au înscris în rîndurile celor ce au luptat pentru „reteatralizarea teatrului” din anii '60. Cu excepția lui Liviu Ciulei, toți cei care au creat spectacolele cunoscute ale acestei perioade de răsturnări și reforme teatrale, Horea Popescu, Gheorghe Harag, Sorana Coroamă-Stanca, Sanda Manu, Valeriu Moisescu, Ion Cojar, Dinu Cernescu, Dan Alecsandrescu s-au format în cursul primului deceniu de funcționare a facultății de regie.

După o perioadă de întrerupere, de aproape zece ani, se reiau cursurile de regie; absolvenții de după 1968, diferențiindu-se de predecesorii lor, nu numai ca vîrstă (uneori foarte mică), ci mai cu seamă datorită noilor cerințe puse în fața teatrului trecut prin procesul de „reteatralizare”, dispunînd de o dramaturgie ajunsă și ea la maturitate, un teatru obligat să-și decanteze mijloacele de expresie elaborate uneori în pripă și să-și definitiveze scopurile. Reprezentanții noii generații: Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Dan Micu, Aureliu Manea, Anca Ovanez-Doroșenco, Nicoleta Toia, Tudor Mărăscu, Nicolae Scarlat, Ioan Ieremia, Mircea Marin, Silviu Purcărete, Cristian Hadgiculea aduc, într-o mișcare teatrală deschisă celor mai îndrăznețe experimente și căutări, întărirea dezbatelor politice, solemnitatea ceremonialului de sorginte populară, sobrietatea cerută de comunicarea unor idei majore.

De la redeschiderea cursurilor de regie nu au mai intervenit întreruperi care să aducă diferențieri între generații, ci doar modificări legate de planul de învățămînt sau cifra de școlarizare, ceea ce poate duce la convingerea că din 1968 și pînă astăzi nu există alte deosebiri decît cele ale vîrstei. Evoluția firească, fără salturi bruște și fără transformări esențiale, a teatrului nostru în această perioadă, acumularea armonioasă de noi modalități de expresie născute în munca regizorilor asupra pieselor lui D. R. Popescu, Marin Sorescu, Ecaterina Oproiu, Teodor Mazilu, asupra unora

între lucrările recente semnate de Paul Everac, a comediilor filozofice ale lui Dumitru Solomon sau a celor satirice ale lui Tudor Popescu, a pieselor cu implicații tragicomice ale lui Iosif Naghiu și Ion Băieșu au constituit elemente de legătură între toți creatorii, indiferent de vîrstă.

Și totuși, între generația Cătălinei Buzoianu, a lui Alexa Visarion și Dan Micu și cei afirmați pe scene după 1978 : Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Dragoș Galgoțiu, Dominic Dembinski, Alexandru Darie ș.a.m.d. există deosebiri, cei din urmă avîndu-i ca profesori tocmai pe cei ajunși la maturitate, anii de formare coincidînd cu cele mai îndrăznețe experimente și încercări ale primilor.

Cei mai tineri regizori au cîteva date specifice ; au nevoie de timp mai îndelungat pentru decantare, dar sînt siguri în ceea ce privește semnificația semnelor găsite, dovedind o grijă atentă pentru semiologia teatrală, o căutare febrilă a soluțiilor, discreție în manifestarea exterioară și o predilecție declarată pentru comedie sub toate formele.

Ca număr sînt destul de puțini. Spre deosebire de seriile anterioare anului 1978, cînd porneau la drum un grup compact de cinci pînă la zece regizori, acum intră în viața teatrală doi sau trei pe an, uneori chiar unul singur (cazul lui Alexandru Darie în 1983). Acest fapt duce la integrarea lor rapidă în viața teatrală, la cunoașterea imediată de către specialiști și publicul larg. Puține sînt țările în care să fie împămîntenit sistemul debuturilor rapide ca la noi, acestea avînd loc adeseori chiar înainte de terminarea studiilor. *Răfuiala* de Messinger a fost pusă în scenă la Piatra Neamț, în 1976, de către Alexandru Dabija, student abia în anul III. Victor Ioan Frunză a montat *Dragonul* de Evghenii Schwartz pe aceeași scenă ca spectacol de diplomă. Tot ca spectacole de diplomă au fost și *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu la Arad, în regia lui Dominic Dembinski, și *Georges Dandin* de Molière la Brăila, în regia Danei Dima.

SELECȚII REPERTORIALE SPECIFICE NOII GENERAȚII

Dacă analizăm spectacolele montate de tinerii regizori afirmați în ultimul deceniu¹, vom remarca o atenție serioasă îndreptată către conținutul de idei, selecția de predilecție a pieselor grave, amare, tăioase, pline de neliniști, dorința de a descoperi texte inedite sau soluții noi pentru lucrările cunoscute.

Mihai Măniuțiu, regizor cu preocupări literare, eseist de talent, pasionat de dezbateri filozofice, a montat *Viața e vis* de Calderon de la Barca la Naționalul clujean, *Cu ușile închise* de Jean Paul Sartre și *O, ce zile frumoase !* de Samuel Beckett la Teatrul Bulandra, atrăgînd atenția publicului asupra profunzimii și originalității metaforelor existențiale.

Zoo-Story de Edward Albee pusă în scenă la secția maghiară a Naționalului din Tirgu Mureș de Tompa Gabor și *Copiii lui Kennedy* de Robert Patrick în regia lui Dragoș Galgoțiu la Teatrul Foarte Mic au adus universul încărcat de angoase al tinerilor americani din anii '60, regizorii dovedind în aceste spectacole capacitatea de a-l reconstitui obsedant, terifiant, absurd, zgomotos, cu spirit critic și putere de distanțare.

Tendința cultivării unui teatru metaforic care trece dincolo de aparențe, aducînd la suprafață semnificații majore, răspunsuri grave legate de natura umană s-a materializat la tinerii regizori încă din primele lor selecții. Alexandru Darie a montat ca spectacol de diplomă drama amar-grotescă a lui Michel de Ghelderode, *Magie roșie* ; Radu Băieșu, *Rosenkrantz și Guîldenstern*, comentariul acid și spiritual pe marginea operei shakespeariei semnat de Tom Stoppard ; Ștefan Iordănescu, parabola ibseniană *Peer Gynt*. Exemplele pot fi continuate și cu alte titluri sugestive. *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind a fost spectacolul de debut al Cristinei Ioviță la Suceava, în timp ce Laurian Oniga îl aduce în fața spectatorilor orădeni pe Frank Wedekind cu *Maestrul cîntăreț*. Sensuri contemporane sînt subliniate de Laurian Oniga și în *Tartuffe* de Molière, spectacolul său de diplomă, în timp ce Ovidiu Lazăr, la Iași, creează un valoros *Ivanov* de Cehov.

¹ Tinerii regizori în ordinea absolvirii sînt: Alexandru Dabija și Mihai Măniuțiu (1978); Radu Popovici (1979); Liudmila Szekely-Anton și Dragoș Galgoțiu (1980); Dominic Dembinski, Victor Ioan Frunză, Andrei Mihalache și Tompa Gabor (1981); Alexandru Darie (1983); Anca Florea, Cristina

Ioviță și Carmen Gentilim-Beghemeanu (1984); Radu Băieșu, Ștefan Iordănescu și Mihai Constantin-Rașin (1985); Dana Dima, Ovidiu Lazăr, Mona Chirilă, Tudor Chirilă și Laurian Oniga (1987).

Tinerii regizori nu sînt pasionați numai de titluri inedite sau de redescoperiri din dramaturgia universală, ci în primul rînd de piesa românească contemporană, autorii lor preferați fiind Teodor Mazilu, D. R. Popescu, Tudor Popescu, Ecaterina Oproiu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Ion Băieșu. Caută cu înfrigurare în rîndul lucrărilor recente sensuri ce trec dincolo de faptul imediat, dacă au în față comedii nu mai vor satira propriu-zisă, ci mecanismul degradării umane, cauzele care duc la distrugerea valorilor.

Tulburătoarea dramă a eroilor revoltați din *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu și-a găsit semnificații noi în viziunea lui Dragoș Galgoțiu la Ploiești, a lui Dominic Dembinski la Constanța și în cea semnată de Ștefan Iordănescu la Arad. În spectacolul ploieștean tristețea a fost concretizată în imagini pline de sarcasm, în timp ce Dominic Dembinski a materializat vizual distanța dintre eroi și lumea inconjurătoare prin capacitatea acestora de a visa, prin suavitățile și inefabilul scenelor imaginate de ei, prin trecerea din imediatul sordid în puritatea fanteziei. Ștefan Iordănescu a pus accentul pe ideea de bilci coșmaresc, Silvia fiind văzută ca o dresoare nemiloasă, un bilci din care Ion fuge îngrozit în final.

Un dramaturg preferat de tinerii regizori este Dumitru Solomon. Victor Ioan Frunză a realizat la Oradea un spectacol interesant cu *Apa*, văzută ca un simbol al invaziei conformismului. În *Fata Morgana*, montată în același oraș, a lăsat pe prim plan risul sănătos și stenic, în timp ce în *Cetățeanul invizibil* după Ilf și Petrov, pus în scenă la Galați, a accentuat causticitatea autorului. Dragoș Galgoțiu a creat la Iași un spectacol bun ca echilibru și îmbinare a glumei cu seriozitatea cu *Secretul lui Arhimele*.

Din creația dramatică a lui Iosif Naghiu, Mihai Constantin-Ranin a montat la Sibiu *Valiza cu fluturi*, ca un chinuitor proces de conștiință a unor indivizi incapabili de sentimente adevărate.

Cerul înstelat deasupra noastră de Ecaterina Oproiu și-a găsit o întrupare originală cu asocieri îndrăznețe între disperare și speranță în viziunea lui Mihai Măniuțiu la Naționalul clujean.

În *Șoareci de apă* de Mihai Rădulescu, Dragoș Galgoțiu a elaborat, la Teatrul Foarte Mic, modalități inedite de comunicare senzorială, cu accentul pus pe stări paroxistice, potrivite cu atmosfera de derută spirituală și morală a celor ruși de pămîntul patriei.

Anunț la mica publicitate de Alexandru Sever și *Pensiunea speranțelor* de Alexandru Căprariu au văzut luminile rampei la Naționalul clujean în regia lui Mihai Măniuțiu. *Insomnie* de Adrian Dohotaru a fost montată de Alexandru Dabija la Teatrul Nottara. *Mirfiala* de Paul Cornel Chitic și-a găsit o interpretare dinamică, plină de nerv în viziunea Liudmillei Szekely-Anton la Sibiu. Dominic Dembinski a pus în scenă la Constanța *Befia sfîntă* de Paul Everac, ca o metaforă a drumului omului prin istorie, cu deschideri largi către înălțimi, în timp ce în *Ana-Lia* de Dina Cocea, montată la Teatrul Foarte Mic, a izolat cazul celor două surori printr-o cochilie așezată în planul al doilea al scenei, ce sugera și particularitatea cazului, dar și implicațiile sale existențiale.

Alături de lucrările contemporane, tinerii sînt pasionați și de cele clasice, vădită fiind dorința de a aduce pe scenă alte dimensiuni decît cele obișnuite, spunîndu-și astfel punctul de vedere apăsător și susținut.

Săptămîna luminată de Mihai Săulescu, prima lucrare românească cu accente expresioniste, a fost montată de Alexandru Darie la Oradea, într-o adaptare proprie intitulată *Porțile*, cu reale încercări de generalizare a temei manipulării, mama eroului fiind influențată în acțiunile ei de erezurile propovăduite de un fanatic. *Capul de rățoi* de George Ciprian în viziunea regizorală a lui Dominic Dembinski a devenit pe scena teatrului din Constanța o lucidă interogație în legătură cu destinul frondei anarhice care se poate transforma în fascism dacă nu este controlată. Tot neliniște în legătură cu acest pericol s-a desprins și din viziunea lui Mihai Constantin-Ranin asupra acestei piese în spectacolul său de diplomă de la Studioul Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică.

Pasionați de claritate și sobrietate, atrași de clasicismul caragealean, dornici să-și spună cuvîntul în prelungirea viziunii înaintașilor sau să intre în contradicție cu aceștia, mulți tineri regizori au montat piesele marelui nostru comediograf. Alexandru Dabija a pus în scenă la Piatra Neamț *O noapte furtunoasă* și *D'ale carnavalului* și la Naționalul clujean un reușit colaj din schițele maestrului. La Ploiești, Dragoș Galgoțiu a realizat *D'ale carnavalului* și *Conu Leonida față cu reacțiunea*. Tompa Gabor a pus în scenă la Tirgu Mureș, secția maghiară, un exploziv spectacol cu *O noapte furtunoasă*, piesă montată cu inventivitate și de Ovidiu Lazăr la Iași. Dominic Dembinski a încercat o reinnoire

a modalităților de expresie în *Conu Leonida față cu reacțiunea* la Constanța, iar Dana Dima a dorit să-și spună punctul său de vedere în legătură cu *D'ale carnavalului* în 1986, la Studioul Institutului de teatru, arătând că violența inutilă a personajelor a avut o victimă, pe bietul Catindat. Chiar dacă în unele spectacole cu piesele caragealeene se recunosc și împrumuturile de la înaintași sau încercări de afirmare a originalității cu orice preț, noua generație de regizori a reușit să adauge o pagină demnă de reținut la exegeza lui Caragiale, scrisă cu respect, până și atunci când domină spiritul de frondă.

CONTRIBUȚIA TINERILOR REGIZORI LA DIVERSIFICAREA SEMNELOR TEATRALE

Diferiți ca personalitate și concepție, în fază de definire și căutări, cu o experiență insuficientă, vizibilă în redundanțe, în elementele de încărcătură de pe scenă, în lucrul cu actorul, tinerii regizori au început să însemne ceva în mișcarea noastră teatrală, imposibil de conceput la ora actuală fără fantezia lor proaspătă și stingăciile lor pline de farmec.

Formați în perioada celor mai spectaculoase experimente ale profesorilor lor, generația Cătălinei Buzoianu și Alexa Visarion, atrași de dezbaterile semiotice stîrnite de *Opera deschisă* a lui Umberto Eco, tinerii regizori sînt preocupați de valoarea semnului teatral, de corespondența exactă între natura sa vizuală și auditivă și sensul pe care trebuie să-l transmită, evitîndu-se inci-frările și elitarismul. Cred în cuvînt și respectă cuvîntul, dar dincolo de el caută să-i completeze sensul cu starea actorului, cu tensiuni psihice și fizice, cu gesturi, lumini și sunete. Nu le este străină mișcarea lentă de ceremonial și nici elementele de teatru popular, de bilci sau de circ, dar nu le utilizează decît atunci cînd acestea pot potența sensurile. Nu-i interesează reconstituirea aparen-țelor și nici identitatea dintre imaginile scenice și lectura de suprafață a pieselor, ci comunicarea mesajului. Vizualizarea la tinerii regizori servește întotdeauna acestuia. În *Zoo-Story* de Edward Albee, Tompa Gabor nu a adus pe scenă numai eroii creați de autor, ci un întreg univers uman și social ce gravita în jurul lor, adîncindu-le și explicîndu-le singurătatea; un Pierrot cîntînd la trompetă, un polițist sadic, un inger cu aripi zdrobite, un saltimbanc halterofil ș.a.m.d.

Aceeași vizualizare a creat-o și Dragoș Galgoțiu în *Neînțelegerea* de Albert Camus pusă în scenă la Sibiu. Soția tinărului nu-l mai aștepta undeva în oraș ci, ca o proiecție a minții lui, apărea pe scenă dansînd serafic. Absurditatea visului Marthei de a pleca undeva în sud, la soare, apărea materializată într-o cămilă de hirtie, biată siluetă de bilci, purtată din cînd în cînd de servitor prin scenă. În *Conu Leonida față cu reacțiunea*, Dragoș Galgoțiu a populat scena cu un Pierrot gingaș, vis absurd al Efimitei, venit din cînd în cînd s-o viziteze. Decorul, reprezentînd interiorul și exte-riorul casei în mișcare, accentua singurătatea și izolarea personajelor, incapacitatea lor de a comunica cu cineva.

Valorile spirituale și morale ale eroilor sînt accentuate fie printr-un joc sobru, cum a fost cel al interpreților din *Nevinovatul* de Dehel Gabor, pusă în scenă de Tompa Gabor la Teatrul Ma-ghiar din Cluj-Napoca, fie tensionat ca cel al lui Valentin Voicilă și Dan Antoci din *Traversarea Ni-gareii* de Alonso Alegria la Arad, regia Ștefan Iordănescu, fără nici un adaos sau prin crearea unei ambianțe de vis. Dominic Dembinski a găsit formule interesante de sugerare a capacității de visare a eroilor în *Acești îngeri triști*, cînd acțiunea se petrece succesiv într-o realitate imediată, concretă, cu relații exacte și într-una ireală, cu lumini și mișcări fantomatice.

Acest ireal semnifică uneori și evocarea unor fapte sau eroi ce nu mai există, cu accentuarea faptului că totul aparține trecutului. În *Livada cu vișini* de Cehov montată de Dominic Dembinski la Teatrul Nottara, acest lucru a fost subliniat prin modul de a merge și de a acționa al persona-jelor, prin dulapul transformat în ușă, prin înghețarea eroilor „stop-cadru” ori de cîte ori veneau sau plecau din scenă.

Fără să se ajungă la sugerări de ireal sau de fantastic tinerii regizori îmbogățesc adeseori spectacolul prin inime elemente de extraordinar, ce acționează asupra ochiului aproape pe neobser-vate. În *R.U.R.* de Karel Čapek, pusă în scenă de Alexandru Darie la Piatra Neamț, senzația că totul se petrece într-un alt univers era dată de o lumină verzui-albăstruie ce scălda un interior

straniu, o veche bibliotecă cu vitrine pline cu statui reprezentind evoluția omului și mai ales prive-
liștea unui parc înghețat cu ferigi uriașe din ere străvechi.

În *Amadeus* de Peter Shaffer montată la Oradea, același regizor a descoperit posibilitatea
de îmbogățire a spectacolului prin zeci de stări, acțiuni și sarcini imperceptibile date fiecărui inter-
pret, prin tensiunea relațiilor dintre personaje, prin multiplele planuri existente în fiecare moment.

Tinăra generație de regizori s-a remarcat și prin modul în care a lărgit posibilitățile de ex-
presie ale comediei, prin semnificațiile căpătate de formele tradiționale de bilci sau teatru popular,
de poantele și păcălelile de carnaval, alături de umorul fin și spiritual.

În spectacolele tinerilor regizori găsim întreaga paletă comică: burlesc în *Îmblinzirea scorpiei*
de Shakespeare pusă în scenă de Mihai Măniuțiu la Cluj-Napoca, atmosferă carnavalescă în *Bădăranii*
de Carlo Goldoni, regia Dominic Dembinski la Constanța, comic popular în *Rămășagul* și *Piatra*
din casă de Vasile Alecsandri realizate de Andrei Mihalache tot la Constanța, umor sarcastic asociat
cu exuberanță în *Chirița în provincie* de Vasile Alecsandri la Iași, regia Alexandru Dabija, comic
liric în *Comedia zorilor* de Mircea Ștefănescu, regia Anca Florea la Reșița, și *Jocul de-a vacanța*
de Mihail Sebastian la Piatra Neamț, regia Alexandru Dabija.

Regizorii tineri sînt pasionați de grotescul cu ajutorul căruia pot condamna defectele morale.
În *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, Dominic Dembinski a apelat la grotescul aspru,
lucid, în timp ce Victor Ioan Frunză în *Dragonul* de Evghenii Schwartz a dublat gestul grotesc cu
fior dramatic și adîncimi lirice.

Asocierea registrului grav cu cel comic, dar mai ales abandonarea celui dintîi în favoarea
celui din urmă materializează la tinerii regizori capacitatea lor de înțelegere a omului ca o ființă
contradictorie, cu slăbiciuni. Apelul la comic ca posibilitate de prezentare nuanțată a naturii uma-
ne se remarcă la tinerii regizori mai cu seamă după ce au trecut printr-o perioadă de tratare a
acestor probleme în cheie gravă, cu anxietăți existențiale și disperare.

Un proces de limpezire lăuntrică, de renunțare la redundanțe și exagerări, se vedește la
Dragoș Galgoțiu. După anii de început, caracterizați printr-o inventivitate abundentă, prin cererea
ca actorii să joace febril, pătimaș, cu izbucniri furtunoase, prin apelul la mijloace plastice osten-
tative, neglijînd nuanțele din construcția personajelor, preferînd condiția lor de automate, cum a
fost cazul în *Jocul dragostei și al întîmplării* de Marivaux la Ploiești, Dragoș Galgoțiu a trecut
către armonizarea tuturor mijloacelor de expresie, către o comunicare complexă de tip vizual-emo-
țional. *Secretul lui Arhimede* de Dumitru Solomon la Iași și *O femeie drăguță cu o floare și ferestre*
spre nord de Eduard Radzinski la Teatrul Mic sînt spectacole ce dovedesc capacitatea regizorului
de cizelare, de moderare și stăpînire a fanteziei revărsate cu violență. Au invins în ultimele spectacole
ale lui Dragoș Galgoțiu luciditatea, spiritul critic, distanțarea, rigoarea. În montarea ieșeană, dar
mai ales în cea de la Teatrul Mic, regizorul a lăsat pe prim plan interpreții cu toate posibilitățile
lor de expresie, mizînd pe excepționalul lor talent de a evidenția ironia. Valeria Seciu în rolul
Aelitei din piesa lui Eduard Radzinski a reliefat toate stările posibile ale unei femei obișnuite, ani-
mată de o mistuitoare sete de realizare, consumată meschin, mărunț, dar și condiția de actriță
care nu vrea să mai joace acest rol. În *Secretul lui Arhimede*, Dionisie Vitcu cu mult umor și aer
șugubăț a creat rolul celebrului matematician din antichitate, care-i păcălește pe mai marii zilei
fără ostentație și fără violență, dar cu uimitoare tărie interioară.

Comicul ca victorie asupra neliniștilor interioare se remarcă din ce în ce mai mult și la
Victor Ioan Frunză, cel care a debutat cu imaginile groțesti, amare, pline de zvircoliri din *Dragonul*
de Schwartz și a ajuns să stăpînească astăzi calmul optimist din *Și totuși o mare iubire* de Bebe
Bercovici la Teatrul Evreiesc de Stat, sau explozia de energie din *Femeia îndărătnică* de Shakespeare
la Galați.

O largă paletă comică, chiar dacă nu au lipsit îngroșările și repetițiile, a realizat Victor Ioan
Frunză în *Calandria* de Bibbiena, la Arad, în *Fata Morgana* de Dumitru Solomon la Oradea, în
Omul invizibil de același autor după Ilf și Petrov și în *Noaptea încurcăturilor* de Oliver Goldsmith
la Galați.

Abordarea comediei ca o verificare a propriei capacități de judecare a unor fenomene și
elaborare de verdicte morale, de exercițiu intelectual, de manifestare a atitudinii civice se vedește
la Dominic Dembinski: „Personal, mă interesează [...] calitatea purificatoare, cathartică a comediei,

în simbioză cu calitatea ei etică și socială — i-a mărturisit regizorul Liudmillei Patlanjoglu —. Teatrul pe care îl practic este stimulată de vocea conștiinței ultragiutate. Lumea actuală cu unele manifestări [...] cum este de exemplu înarmarea, devine de neînțeles pentru conștiința individuală. Ceea ce e profund uman în noi se revoltă în anumite momente ale climatului universal în care trăim. În aceste clipe se instalează fie (...) sentimentul tragicului, fie cel al absurdului, fie al comicalului. Acesta din urmă se pare cel mai binefăcător pe plan uman și social. Sentimentul comicalului, comparabil în multe privințe cu cel al absurdului, prezintă un imens avantaj, el nu dezarmează, ci iubește viața, el invită la acțiune”².

Abordarea de către regizor a registrului grav în *Beția sfântă* de Paul Everac, în *Acești îngeri triști* de D. R. Popescu, sau în *Pentru ce am murit* de Xie Min la Teatrul Foarte Mic, se asociază cu rezolvări în diverse modalități și tonuri comice. Exuberant, burlesc, carnavalesc în *Bădăranii* de Goldoni, inclusiv în *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, regizorul a descoperit și expresivitatea „stării de vis” cu implicații comice în *Livada cu vișini* de Cehov la Teatrul Nottara.

Eclectic, cu căutări febrile, nesigure la început, pentru ca apoi să construiască spectacole cizelate cum a fost *Jucăria de vorbe* de Tudor Arghezi la Piatra Neamț și *Schițele* lui Caragiale la Cluj-Napoca, Alexandru Dabija este în căutare de noi soluții, mai ales în comedie. Abordând piesele lui Shakespeare și Molière, *Doi tineri din Verona* la Teatrul de Comedie și *Violențele lui Scapin* (cu titlul *Scapino*) la Teatrul Nottara, regizorul a urmărit să sublinieze elementele de contingentă cu epoca noastră, văzând în textele respective pretexte pentru o meditație lucid-ironică asupra condiției tinărului dependent de cei puternici, de cei cu bani sau de propriile sentimente în continuă metamorfoză. Accentuând însă prea mult distanța dintre chip și mască, dintre gândul său regizoral și personaje, rezultatul a fost uneori incert. I-a reușit însă comicul de tip popular din *Chirișa în provincie* de Vasile Alecsandri. Respectând cîteva din elementele tradiționale, dragi publicului ieșean, cum ar fi aducerea calului adevărat și a curcanului viu în fața spectatorilor, alături de altele cu pece-tea ostentativă a teatralității, regizorul a obținut efecte de haz autentic. Nu a neglijat nici sinceritatea și nici firescul relațiilor, îmbogățind astfel universul comic. „Regizorul a vrut și a reușit să facă un spectacol popular, în care primează tonurile de vodevil și de farsă, ritmul alert, buna dispoziție contagioasă” scrie despre spectacol Al. Călinescu³.

Negînd uneori psihologia în vederea sublinierii valorilor generalizatoare ale problemelor, preferînd categoria în locul individului și esențialul în locul particularului, cultivînd teatrul metaforă, jocul și gestul cu valoare de semn, tinerii regizori nu neglijează nici profunzimea și nici firescul relațiilor. Există printre ei și adepți ai adevărului în viață și ai emoției legate de identificarea cu personajul, de prezența acțiunilor fizice bazate pe cunoașterea comportamentului normal al oamenilor. Liudmila Szekely-Anton, Carmen Gentimir-Beștemeanu, Nicolae Caranfil, Anca Florea cultivă cu predilecție nuanțele firești, punînd în lumină cauzele psihologice ale acțiunilor, urmărind ca inter-preții să creeze individualități cu reală complexitate sufletească.

Printre tineri se manifestă și un interes crescut pentru alte forme de teatru, cum ar fi cel de păpuși. Mona Chirilă a demonstrat în două spectacole realizate la Teatrul Țăndărică, *Cartea cu jucării* după Tudor Arghezi și *Steaua lui Arlecchino*, pe baza unui scenariu propriu, nu numai sensibilitate și talent, ci o inventivitate de calitate, capacitatea de a se exprima și cu ajutorul păpușii și a marionetelor, asociîndu-le cu actorii adevărați.

Unii dintre regizorii tineri sînt legați de un colectiv anume, definindu-se și prin legăturile stabilite cu membrii acestuia, alții au trecut de la un teatru la altul, lucrînd însă de preferință cu un singur pictor scenograf, de pildă Alexandru Darie cu Maria Miu, sau Dominic Dembinski cu Constantin Ciubotariu, stabilindu-se astfel și asocieri artistice bazate pe afinități electivă și un program estetic comun. În trecerea de la un colectiv la altul un rol l-au jucat și elementele organizatorice, dar și propria lor neliniște, dorința de schimbare, căutarea febrilă a unor noi posibilități de afirmare.

² Liudmila Patlanjoglu, *Profil de regizor*, în *România literară*, nr. 5 din 30 ianuarie 1986.

³ Al. Călinescu, *Chirișa în provincie*, în *Teatrul*, nr. 10 1981, p. 43.

Contribuția tinerilor regizori în teatrele unde lucrează este evidentă. Ea se materializează și în selecții repertoriale, dar mai ales în spectacole interesante, vii, innoitoare. Au înscris pagini ce rămân, în ciuda unor șovăieli sau neîmpliniri specifice vârstei.

Numele lui Alexandru Darie va fi legat încă multă vreme la Oradea de amintirea unui spectacol de forță cum a fost *Amadeus* de Peter Shaffer, Laurian Oniga, deși la începutul carierei, a adus la Botoșani prin *Roata în patru colțuri* de Valentin Kataef și *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni o autentică înnoire, valorificînd talentul și inventivitatea unor interpreți originali ca Dan Puric și Roxana Ionescu. *Oedip*, după *Oedip rege* și *Oedip la Colonos* de Sofocle, montat în aer liber, cu o mare desfășurare de forțe, la Constanța de către Andrei Mihalache și Dominic Dominski, în iulie 1987, rămîne printre cele mai interesante experiențe de spectacol în spații deschise.

Nu sînt străini tinerii regizori de tumultul și tensiunea mișcărilor și a gesturilor pasionale, dar preferă distanțarea, jocul „la vedere”, convențiile.

Apărători ai teatrului poetic, înțeles ca invenție și creativitate, ei promovează metafora, alegoria, parabola, formele teatrului popular, atitudinea critică față de defecte și vicii, dar manifestă și o înțelegere uneori amară, alteori sarcastică față de slăbiciunea naturii omenești, ceea ce dă varietate și diversitate modalităților comice utilizate.

Conștienți de misiunea lor de artiști creatori, tinerii regizori sînt stăpîniți de dorința unei permanente autoperfecționări, vădînd cu fiecare spectacol că sînt demni continuatori ai școlii regizorale românești, ducînd mai departe valoroasele sale cuceriri.

CONSIDERAȚII ASUPRA SCENOGRAFIEI ROMÂNEȘTI INTERBELICE

de ION CAZABAN

N umit director al Teatrului Național din București, la sfârșitul primului război mondial, C. Rădulescu-Motru considera arta dramatică drept o „expresiune în spațiu a emoțiilor”, după cum relatează, de la conferința de presă la care participase, Tudor Vianu. Dramaturgia este apreciată de Motru prin destinația ei scenică, iar jocul actorilor după „mijloacele lor de expresivitate spațială”¹. Creație într-un spațiu cu legi și exigențe de expresivitate specifică, „înscenarea” este tot mai mult înțeleasă ca „procedul prin care se redă vizibil spectatorului concepția dramatică”², așa cum scria T. Simionescu-Râmnicăeanu, adăugând rinduri noi la un articol publicat înainte de război, importante pentru că marchează sensul mutațiilor teoretice care se vor petrece acum. Oricât s-ar înmulți în articolele de specialitate derivatele verbului „a vedea”: viziunea (regizorului), vizualul (scenic), vederea (tot mai justificată în multitudinea sa de unghiuri, de puncte — de la creatori până la critici), nu este vorba, desigur, de o bruscă descoperire a privirii. Conștiința desfășurării actului teatral în spațiu existase dintotdeauna cu aspectele artistice și dificultățile ei practice precis determinate, dar acum problema este pusă în alți termeni teoretici și estetici, aparținând simbolismului și expresionismului (sau fiind doar influențați de aceste curente). Este vorba de ponderea diferită dată acum vizualității, cu o finalitate și într-o perspectivă estetică nouă, totodată, de relațiile modificate ale vizualului cu cuvântul și cu toate elementele sonore pe scenă. Se face distincție între „teatrul literar”, în care atenția se concentrează asupra realizării unor caractere dramatice prin cuvânt, și „teatrul pentru teatru” (cum a fost mai întâi numit, la noi, teatrul teatral), având „ca principal scop acela de a crea o senzație de artă numai prin satisfacerea vizuală a spectatorului”³.

Dacă înainte de război, una din criticile aduse spectacolelor era că dau — în abundența lor scenografică — „mai mult pentru ochi decît pentru suflet”, această obiecție dovedind o apărare a teatrului literar, dar și o reacție la excesul de decor și costum naturalist, acum se caută descifrarea corespondențelor posibile dintre concretul plastic, senzorial și sentiment sau idee, controlul traiectoriei de la percepția vizuală la emoția spectatorului. Așa cum se încearcă — ezitant, timid, fără calități critice deosebite — în majoritatea cronicilor lui Paul I. Prodan, care conțin de obicei măcar un rînd, măcar o concisă apreciere a decorului. De fapt, cronicile sale — prin criteriile adoptate în evaluarea scenografiei — se arată a fi expresia unei situații tranzitorii și de aceea interesante ca indicii ale tatonărilor artistice din acel moment, postbelic, de teatru. Prodan continuă și aplică, în scris, exigențe de artă scenică afirmate în ultimele stagioni antebelice, fiind contra decorului

¹ Notă semnată de T. V., în *Literatorul*, nr. 15 din 5 oct. 1918.

² T. Simionescu-Râmnicăeanu, *Stilizarea scenei*, în *Revista*

critică, nr. 14, din 4 ian. 1919.

³ T. Simionescu-Râmnicăeanu, *Teatrul propriu-zis*, în *Revista critică*, nr. 6 din 9 sept. 1918.

incărcat, deși, cind socoate de cuviință, poate să impute „omisiunile de amănunt”. Dar modul în care discută amănuntul scenografic este nou. Pentru că se rețin, acum, alăturările cromatice, potrivirile sau discrepanțele, efectele și semnificațiile lor, cu un ochi care, totuși, nu mai vede în decor „realitate”, ci „o artă” care se adaugă, în spectacol, altor arte (așa cum susținuse T. Simionescu-Râmnicănu în articolul său, retipărit chiar de Prodan în săptămînalul ce-l conduce, *Revista critică*). Acum se observă, ca și altădată, că „cele două scaune empire nu pot face pendant canapelei de piele”, dar, în plus, că pentru acel interior „culoarea boiseriei de pe pereți e prea crudă”⁴. Cronicarul întreabă: „de ce în actul II pereții sînt roșii și plafoniera albastră? de ce în actul I vasele de flori au culori atît de vii și florile par atît de artificiale?”⁵.

Ca artă, decorul este inclus în ansamblul artelor plastice și, fără a se pretinde o reîntoarcere la pinza pictată de odinioară, imaginea scenografică este apreciată cu gîndul îndreptat spre posibilitățile expresive și valorile picturii. Uneori, această preocupare se afirmă deschis, iar corelațiile și concluziile sînt relevabile: decorurile pentru *Înșir-te mărgărite* (Teatrul Național, București, stagiunea 1919—1920) „aveau ceva din factura picturală a lui Kimon Loghi de care, în multe feluri, basmul dramatic al D-lui Victor Eftimiu se apropie”⁶; pentru *Mila Iacșici* de I. Peretz (ibidem), „decorurile sînt răpite parcă din picturile vechi românești”⁷, dar sugestivitatea lor nu este completată și de angrenarea profundă în acțiunea dramatică, încît ele apar „fără vreun rost mai poruncitor decît acela al picturii locale”⁸.

Criteriile care îl conduc pe creator nu pot fi decît cele determinate de viziunea și compoziția spectacolului: „ne trebuie în decorativul teatral ceea ce ne-a lipsit pînă acum: sinteza și sinteza o desprînzî dinlăuntrul mentalității tale”⁹ (adică, probabil, din complexitatea unei meditații specifice). Vizualitatea spectacolului este urmărită, în acei ani, în articolele Claudiei Milian, afirmată cu imaginație (de poetă), cu sugestii de un anumit rafinament, cum face cînd scrie despre costume: „drama o vîd jucată în catifea: catifeaua are luciul unei pietre udată de ploaie, ea parcă poartă lacrimi în cute. Comedia izbucnește în museline, ușoare ca un vînt care dă frunzele la o parte să se vadă mugurii. Lirismul se drapează în mătase foșnitoare ca zvonurile de dragoste. Culorile aici sînt estompate ca pasteluri, în comedie vii ca o acuarelă, în dramă păstoase ca pictura în ulei, în tragedie sinistre ca un decor în cărbune”¹⁰.

Preocuparea pentru sinteza simbolică și unitatea, purificată de prisosuri, a viziunii scenice capătă, treptat, o răspîndire evidentă într-un număr considerabil de articole consacrate scenografiei (așa cum se întîmpla și în alte țări europene). „O unitară înfățișare simbolică a decorului este mai puternică decît o îngrămădire decorativă de simboluri”¹¹ — se poate citi încă din primii ani ai perioadei interbelice.

Stilizarea era de obicei remarcată de critici, cu deosebită insistență în anii '20—'30, ca și cum ar fi fost o aspirație creatoare fără antecedente, aparținînd prezentului. După decorul pictat, după decorul plastic — care recîștigă armonia culorilor și tridimensionalitatea adecvată scenei, datorită lui Pojedaeff sau Traian Cornescu — decorul stilizat este acceptat inițial „mai mult din necesități tehnice, decît dintr-o nevoie artistică”, el apărînd, ulterior, ca un indiciu de evoluție a conștiinței profesionale. Relatarea modului în care a fost conceput și executat nu trebuie omisă: „întîi timid, lucrîndu-se cu mult lemn, în fragmente de decor care imitau totuși natura, dar se apropiau și se depărtau, aceleași, în alt loc al acțiunii, apoi treptat, renunțîndu-se din ce în ce la vestigiile decorului plastic, pînă la intronarea unei simple perdele bogat luminată — s-a ajuns la decorul stilizat al cărui prim avantaj este (înaintea efectului vizual care e, uneori, halucinant de frumos) importanța pe care o ia textul și jocul actorului”¹². Sugestiv pentru locul dramatic, de maximă conven-

⁴ Paul I. Prodan, *Cronica teatrală*, în *Revista critică*, nr. 15 din 18 ian. 1910.

⁵ *Ibidem*, în *Revista critică*, nr. 4 din 26 oct. 1918.

⁶ I., *Săptămîna teatrală*, în *Ideea europeană*, nr. 18 din 19 oct. 1919.

⁷ Em. Cerbu, *Cronica teatrală*, în *Izbitda*, nr. 374 din 5 dec. 1919.

⁸ I., *Săptămîna teatrală*, în *Ideea europeană*, nr. 25 din 7 dec. 1919.

⁹ Din. Șerban, *Săptămîna teatrală*, în *Vîitorul*, nr. 3 746 din 14 sept. 1920.

¹⁰ *Ibidem*, în *Vîitorul*, nr. 3 758 din 28 sept. 1920.

¹¹ Brutus Haneș, *Pentru reforma scenei*, în *Rampa*, nr. 1 228 din 30 nov. 1921.

¹² V. Eftimiu, *Decorul în teatru*, în *Adevărul*, nr. 11 612 din 12 februarie 1922.

ționalitate, acest tip de decor demonstrează (odată cu regia, cu interpretarea actorilor), tendința de simplificare, de clarificare, de reliefare a „ideii predominante” în dramă. După seria surprinzătoarelor spectacole regizate de germanul Karl Heinz Martin, se pot face deosebiri și se afirmă preferința pentru scenografia de stilizare expresionistă care, — datorită „concordanței sale (...) cu tîlcul lucrării dramatice” — este capabilă de a fi „suflet din sufletul unei înscenări teatrale”¹³. În comparație cu trecutul, actuala stilizare corespunde „facturei dramei”, pe cînd „imitația panoramic-veristică a realității” producea o „despoetizare” contrară intențiilor dramaturgului. Este prețuită, tot mai declarat, valoarea artistică a subiectivității creatoare, începe să intereseze sporul conotativ obținut de imaginea scenografică. Arta este înțeleasă ca „realitate concentrată și potențată de gust”, înscenarea ca „realitate esențializată”, decorul ca „realitate sublimizată” — de către esteticianul Marin Simionescu-Râmniceanu (fratele regizorului și publicistului Teodor S. R.) care a lăsat cîteva pagini concludente pentru estetica teatrală a vremii. Imaginea scenică este ficțiune complexă, împlinire a conjugării convențiilor artistice, jocul actorului i se va integra stilistic¹⁴.

După ce se impusese, încă de la începutul secolului, problema unității de stil a spectacolului revine deci continuu în atenția creatorilor și a criticii de specialitate. Exemple se pot lua din diferite momente, de pe toată durata acestei perioade. Asistînd la *Hamlet* în regia lui Soare (compania Bulandra, stagiunea 1923—1924), Liviu Rebreanu găsește prilejul să avertizeze: „a stiliza decorul nu ajunge. Decorul e numai o parte sau o părțică a unui spectacol teatral. În decor stilizat e nevoie de joc stilizat”¹⁵. Unitatea de stil poate fi deteriorată chiar de rezolvarea plastică a decorurilor, deosebită de la act la act, mai ales cînd pentru un spectacol se întîmplă să lucreze doi-trei pictori (de aceea se cere să fie utilizat unul singur). Uneori, dincolo de stilizarea evidentă a tuturor decorurilor, se remarcă divergența impresiilor pe care le provocau, pentru că, în ele, apăreau — ca la Traian Cornescu într-o fază inovatoare, de început — „elemente necontrolate îndeajuns ce sugerau alte atmosfere”¹⁶. Munca sa este însă îndeobște bine apreciată, cum a fost și la montarea piesei *Don Quijote* de M. Sorbul (Teatrul Național, București, stagiunea 1924—1925), pentru simplificările proaspete și chiar pentru fantezie (Camil Petrescu)¹⁷, deși ochiul unui plastician (S. Maur) putea să distingă — odată cu meritul căutării „formelor mari”, ornamentale, în culori contrastante — pătrunderea „pitorescului”, străin de stilizare¹⁸.

Chiar dacă nu va mai fi atît de des subliniată în dezbaterile specializate și în comentariul critic din deceniile următoare, stilizarea se va menține prin consecințele ei, prin principiile conținute, Victor Ion Popa fiind cel care a susținut-o constant în formele ei pure, elementare. Așa face în *Micul îndreptar de teatru*, unde recomandă decorul „simplu, redus la elemente esențiale, dar expresive” care, spre deosebire de cel încărcat, nu „fură atenția spectatorilor”, nu i-o împrăștie, ci o îndreaptă spre un „centru de interes”, în folosul interpretării actoricești¹⁹.

Spre sfîrșitul perioadei, scenograful clujean Eugen Trucinsky care, pînă atunci, fusese cunoscut prin decoruri documentat elaborate, minuțios alcătuite, avînd un aspect ce l-am socoti (oricît de contradictoriu ar părea) naturalist-decorativ (mai ales în piesele de epocă, probabil sub influența gustului public local), își va schimba total maniera de lucru, va adopta o surprinzătoare stilizare, desigur obligată de viziunea regizorală. Stilizări geometrice, împinse pînă la abstractizare, cu ecouri expresioniste (perdele, proiectoare de lumini colorate), spații treptificate și locuri simultane, coloane de diferit aspect, elemente volumetrice și simbolice, printre care răsar altele figurative, clar referențiale — vor caracteriza montările dramelor *Îngerul a vestit pe Maria* de Claudel (stagiunea 1941—1942), *Daria* (aceeași stagiune) și *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga (stagiunea 1942—1943). De aspect modern era și mobilierul strict necesar, ales pentru *Patima roșie* de M. Sorbul (ibidem), așezat sub lumini tari — ca în montările expresioniste — într-un spațiu delimitat de pereți fragmentari. Stilizarea din *Hamlet* (stagiunea 1943—1944) este mai puțin șocantă, vizualizare deopotrivă

¹³ E. C(erbu), *Spre decorativ*, în *Rampa*, nr. 1 530 din 3 dec. 1922.

¹⁴ Marin Simionescu-Râmniceanu, *Necesitatea frumuseții*, București, 1925, p. 225, 227, 231, 232.

¹⁵ Liviu Rebreanu, *Convorbiri teatrale*, în *România*, nr. 37 din 28 nov 1923.

¹⁶ I. M. Sadoveanu, *Cronica dramatică*, în *Revista vremii*,

nr. 7, din 29 Ianuarie 1922.

¹⁷ Camil Petrescu, *Regia*, în *Rampa*, nr. 2 112 din 8 nov. 1924.

¹⁸ S. Maur, *Decorurile*, în *Rampa*, nr. 2 102 din 27 oct. 1924.

¹⁹ V. I. Popa, *Mic îndreptar de teatru*, București, 1977, p. 214.

calofilă și simplificatoare : în cadru fix, ogival, pe fond de draperie, se schimbau, cu fiecare tablou, elemente arhitectonice și plastice, unități sugestive, armonioase, în succesiune.

Este o perioadă cînd scenografia noastră depășește faza necesarei dezvoltări profesionale și dovedește o mare disponibilitate creatoare, practicînd o diversitate de modalități și stiluri de decor, conform cerințelor ideatice și estetice ale spectacolului. Rolul scenografiei este mai discutat ca altă dată, capătă binevenite precizări practice și însemnate clarificări teoretice, în consens, firește, cu tendințele artistice ale vremii dar, prin esența lor, de o durabilă valabilitate. Se pornește de la stadiul atins în perioada anterioară, de la critica decorurilor excesive, inadecvate, de un efect plastic superficial, care nu aduceau cu ele decît „orgiile fanteziste ale formelor și culorilor (...) impresionînd numai ca niște tablouri cari sînt acompaniate de text”. Or, se amintește, scenograful are „rolul de ajutător”, principala sa preocupare va fi „de a asigura înțietatea scenică graiului poetului” și de a găsi formula de decor corespunzătoare speciei dramatice (o dramă istorică, una psihologică și o feerie vor determina deosebiri explicabile de viziune, de procedee expresive)²⁰. Sînt corectate însă acele afirmații care tind să subordoneze exagerat și dăunător activitatea scenografică — ea trebuie să fie o contribuție expresivă efectivă în spectacol, decorul nu mai poate fi considerat doar un „cadru”. Relațiile sale cu celelalte componente ale montării sînt complexe, distincte după varietatea textelor dramatice, dar, se remarcă, și după particularitatea viziunilor regizorale.

Ceea ce se urmărește constant — încă de la începutul secolului — fiind „armonia” reprezentării scenice, cum se spune uneori, „unitatea artistică a înscenării teatrale” cum se formulează altă dată, cerințele față de scenograf și comentariile asupra rolului său în spectacol nu puteau fi decît subsumate acestui obiectiv primordial. Odată cu adecvarea și coeziunea stilistică (datorate concepției regizorale și favorizate de întrebuițarea unui singur scenograf pentru toate decorurile spectacolului), se va contura mai hotărît, în aceste condiții, însuși conceptul de „funcționalitate”. Decorul contribuie în mod diferit la „iluzia realistă sau abstractă”, propusă de un spectacol sau altul, dar de fiecare dată apelînd la mijloacele proprii de expresie. Această iluzie se va realiza „unitară”, prin „înlănțuirea organică a tuturor elementelor materiale care constituiesc la un loc aparatul vizual al teatrului”, între care și decorul²¹.

Urmărind opiniile împărțite de unii creatori teatrali din această perioadă, decorul trebuie să aducă — după Traian Cornescu — „o întregire firească și nu anihilantă a jocului artiștilor, a acțiunii și a vigoarei dramatice a operelor reprezentate”²². Dacă rezumăm considerațiile lui G. M. Zamfirescu, pentru acesta decorul „nu e o artă în sine. Mai precis : nu e o artă liberă”. El depinde de text (stilul dramaturgic, subiectul), nu are nimic comun cu „fotografia colorată”, pentru că de la el se așteaptă să fie „motiv plastic” sugestiv, generator de atmosferă, concentrînd atenția publicului asupra jocului actoresc și stimulîndu-i imaginația²³. În spectacolele sale, a adoptat diferite formule și procedee de decor — reușite cu ajutorul lui G. Löwendal, Th. Kiriacoff — deloc „neutre”, dimpotrivă, fiecare cu efect scontat la public, dar motivat de situația dramatică, de prezentarea scenică a personajelor, de expresivitatea desfășurării spectacolului, cum au fost soluțiile „în perdele” sau transformarea „la vedere” a unui interior în altul (prin rotirea panourilor-perdeți). Decorul „în perdele” — desconsiderat, la noi, cu două decenii în urmă — cunoaște acum altă apreciere : perdelele par a fi cele mai indicate pentru montarea spectacolelor poetice, după exemplul lui Copeau și Reinhardt, pentru că, pe fondul lor, cuvîntul actorului are un relief deosebit. Soare Z. Soare nu ezită să debuteze ca regizor întrebuițînd un astfel de decor, cu cîteva trepte doar adăugate (*Hamlet*, compania Bulandra, stagiunea (1923—24). Împotrivirea nu lipsește nici acum : Liviu Rebreanu scrie (în spiritul celor afirmate anterior de Al. Davila) : „imaginația spectatorului poate să completeze multe goluri, dar nu să creeze din nimic”²⁴. Numai peste cîteva stagiuni, însă, G. M. Zamfirescu face elogiul acestei formule de decor pe care dorește s-o utilizeze în *Vlaicu Vodă* (contrazicînd deci însăși preferințele autorului piesei !) : „perdeaua este antipodul decorativismului teatral, prezentînd, în

²⁰ Brutus Huneș *art. cit.*

²¹ Eugen Filotti, *Unitatea artistică a înscenării teatrale*, în *Teatrul*, nr. 1, 1923.

²² A se vedea interviul dat de Traian Cornescu, în *Rampa*, nr. 2 101 din 20 oct. 1924.

²³ G. M. Zamfirescu, *Tehnica decorului*, în vol. *Teatru*, București, 1957, p. 401.

²⁴ L. Rebreanu, *Convorbiri teatrale*, în *România*, nr. 37 din 28 nov. 1923.

același timp, cel mai armonios fond pentru actor, pe care îl acompaniază (...). Actorul eliberat în interpretare de amănuntele pe care i le reclamă decorul realist, se va reduce numai la gestul indispensabil, ca să rămână concentrat asupra textului și nuanțării suflutești”²⁵. O stilizare a jocului, o concentrare asupra cuvintului dramatic, stimulată de această factură de decor care atrage, în primul rând, regizori-scriitori ca G. M. Zamfirescu și V. I. Popa.

Oprindu-ne la poziția profesională a lui V. I. Popa (afirmată în numeroase articole, în declarații publice, în paginile *Micului îndreptar*...), opiniile sale căutau să echilibreze și să coreleze — folositor pentru practica teatrală, în multitudinea necesităților și aspectelor sale — puncte de vedere disparate care se pot completa însă. Scenografia nu poate fi nici neutrală, nici etalată dăunător pentru lucrarea dramatică. Prezența ei este închipuită de V. I. Popa, precum „acompaniamentul de pian menit să dea un maximum de potențial”, ca „pigmentul colorat de bază a lucrării” (amintindu-ne că și Marin Simionescu-Râmniceanu scria odată despre tonalitatea muzicală a culorilor care se integrează specificului teatral). Scopul său este să plaseze evocator în spațiu și timp, dar calitatea sa de sinteză — plastică — este aceea de a exprima în profunzime un conținut dramatic, un „stimung”, în acest sens realizându-se unitatea dintre decor și celelalte componente ale spectacolului²⁶. Prin urmare, nici cel mai mărunț element de decor nu va fi de prisos. Fiecare va fi tratat „nenatural” (adică antinaturalist) pentru a dobîndi expresivitate scenică, pentru a deveni „real” — spune V. I. Popa — în lumina scenei²⁷. Decorul nu asigură, el singur, atmosfera spectacolului, ci este doar un „adaos”, un adjuvant la ce se creează în ansamblu. Prin stilul său și unele procedee care îi aparțin, el înseamnă uneori, de la început, „o pregătire a publicului și chiar (...) o susținere a tonalității dramatice sau comice”, fiind executat cu premeditare „mai accentuat decît natura, fie înspre comic, fie înspre tragic”²⁸. Colaboratorul său, scenograful G. Löwendal consideră că naturalismul „mămuțărește arta” și se împotrivesc nu numai decorului stufos, prolix (care ascunde — cum sublinia Popa — „centrul de interes al publicului”), dar și obiectelor care nu intră în relație clară cu jocul actoricesc²⁹. Decoruri care transfigurează elementele pitorești după cerințele viziunii spectacolului, care marchează simbioza dinamică dintre realitate și ficțiune, care sînt manevrate de personaje, care țin seama de structura piesei sau de „psihologia” sa — vor demonstra principiile creatoare ale lui Löwendal (și ale regizorilor cu care a lucrat : V. I. Popa, A. I. Maican).

Prin culoare, prin anumite elemente simbolice, prin factura stilistică, scenografia caută, în realizările lui Th. Kiriacoff, „să introducă pe spectator în acțiune (...) dîndu-i imaginea temei”³⁰, firește, ascultînd de intențiile regizorale. De pildă, înainte de premiera *Chirița în Iași*, Maican declara : „vreau mai ales să stabilesc un contrast între efectele de regie de altă dată și efectele de regie moderne”³¹, ceea ce a pretins procedee adecvate. La altă comedie de Alecsandri, *Kir Zuliariđi*, elementele de localizare au fost tratate decorativ, într-o plastică modernă (cubistă), dar mai importante erau, acum, podiumul vast și practicabilele treptificate care defineau un spațiu special pregătît pentru joc clovnesc, de imaginație ludică. Decorurile lui Th. Kiriacoff sîervesc deseori mai hotărîtor viziunea regizorală care modifică și înmulțește locurile dramatice, iar cine a citit piesa *Mme Sans Gêne* de V. Sardou nu va recunoaște unele imagini fotografice rămase de la montarea realizată împreună cu Ion Sava, unde spălătoria Caterinei, la început, „a fost înlocuită, pentru mai multă culoare locală, cu însăși strada franceză de pe vremea Revoluției, spălătoria trecînd astfel, de pe primul plan pe al doilea”³². De asemenea, acțiunea melodramei *Două orfeline* de D’Ennery, va fi mutată în peisaj spaniol (Teatrul Național din Iași, stagiunea 1939—1940) ș.a.m.d.

Influența curentelor și tendințelor artistice, a unor stiluri și motive iconografice caracteristice (Bruegel, Douanier, Rousseau, Chirico etc.) a fost remarcată în rezolvarea scenografiei din montările lui Ion Sava, dar, deși avea o pregnanță incomparabilă în teatrul nostru, deși i s-a reproșat această tratare a decorului aparent subordonată culturii plastice, ea a fost una motivată mai profund decît

²⁵ A se vedea *Spectatorul* nr. 7, 1929.

²⁶ *Oedip rege* (1929), în vol. V. I. Popa, *Scrieri despre teatru*, București, 1969, p. 231.

²⁷ V. I. Popa, *Teatrele de provincie*, în *Ordinea*, nr. 804 din 7 aug. 1931.

²⁸ V. I. Popa, *Mic îndreptar de teatru*, București, 1977, p. 213.

²⁹ A se vedea *Spectatorul*, nr. 7, 1929.

³⁰ De vorbă cu: Th. Kiriacoff, în *Lumea*, nr. 3 417 din 22 nov. 1929.

³¹ A se vedea programul spectacolului *Chirița în Iași*, Teatrul Național, Iași, stagiunea 1929—1930.

³² A se vedea mărturiisrile regizorului Ion Sava, în programul spectacolului *M-me Sans Gêne*, Teatrul Național, Iași, stagiunea 1936—1937.

părea. Se urmărește, legitim, o incitare a receptivității publicului la imaginea scenică, o sensibilizare cu resorturi vizuale precizate într-un orizont cultural contemporan. Altădată, este în legătură cu intențiile ironice sau parodice ale montării (ca utilizarea barocului vienez la o tragedie de Grillparzer, în decorul lui Traian Cornescu). Și mai puțin înțeles a fost faptul că în spectacolele sale aceste tendințe de artă plastică se manifestă voit (așa cum le apreciază însuși Sava) în neobișnuite interferențe, în felurite mixturi. Acestea provocau, pe de o parte, un decalaj șocant iar, pe de alta, un „conflict” suplimentar, de ordin vizual, care putea fi însă util viziunii regizorale (într-o perioadă de prețuire a „unității artistice” în teatru, Sava este, credem, primul nostru regizor ce conferă expresivitate și funcționalitate contradicțiilor, diferențelor, amestecului). Este, aici, o evidentă deosebire față de modul în care teatraliza cultura sa plastică V. I. Popa (pictura lui Boucher pentru o piesă de Molière, desenele copiilor pentru o montare destinată lor), de astă dată ea fiind încorporată în relație firească, directă cu acțiunea scenică, și continuă, armonioasă cu celelalte elemente participante la spectacol — mod întâlnit, de asemeni, la alți regizori și scenografi de atunci.

Dacă în ultimii zece ani ai perioadei se constată o bruscă diminuare a căutărilor dublate de consecințe teoretice în practica scenografică, faptul se explică, probabil, printr-o dorință de stabilizare a experienței obținute, de asimilare a concluziilor sale, dar și prin climatul mai puțin favorabil unor dezbateri creatoare. Este un moment cînd nevoia „succesului de casă” împinge la tot felul de concesi, producția comercială cîștigă teren în teatrele particulare, dar și pe scenele naționale, ceea ce se răsfrînge și asupra calității decorurilor. Cel mai des se remarcă monotonia „impresiei” făcute de aceste decoruri (care se mențin într-un naturalism vetust, în cunoscutul „realism” exterior, în același fast ilustrativ, inert) și, nu întîmplător, o prea repede manierizare chiar a acelor soluții (plastice, spațiale, compoziționale) interesante, introduse nu de mult. Excepții fac, însă, o bună parte din scenografiile semnate de Th. Kiriacoff și Traian Cornescu (pentru spectacolele lui Sava și unele montări ale lui Maican), de V. I. Popa sau E. Trucinsky (acesta din urmă colaborînd cu regizorul Ion Olteanu).

Datorită lor rămîn evidente modificările de concepție și procesul valoric prin care a trecut scenografia noastră în perioada interbelică. Ele demonstrează, implicit, noile relații de creație în care a intrat scenograful cu ceilalți factori artistici ai realizării spectacolului, într-o comună preocupare pentru coeziunea semnificativă a viziunii sale. Pentru a releva „axele” acestei creații scenice, să menționăm că, prin 1923, Claudia Millian afirma fără ezitare : „ritmul și atmosfera, iată singurele legi ale teatrului și pe care mai nici un regizor nu le cunoaște”³³. Peste cîțiva ani, G. M. Zamfirescu spunea ceva asemănător, definind funcția armonizatoare și unificatoare a regizorului, a cărui „primă calitate” este „să știe să citească o dramă, să-i sublinieze esențialul și să-i precizeze ritmul sufletesc și atmosfera”³⁴. Scenografia este cuprinsă și ea în cercul acestor preocupări, se orientează spre „atmosfera” și spre „ritm”, pentru a le exprima în interdependența lor sau pentru a le accentua preferențial, precumpănitor.

Față de ambianța realizată în spectacolele unei perioade anterioare, cu deosebită atenție pentru „întimitate”, acum se urmărește — utilizîndu-se stilizarea — introducerea universalului, generalizarea, esențializarea (așa cum specifică și un comentator francez ca G. Jamati). Nu numai „omul în fața realităților” se cuvine înfățișat cu ajutorul scenografului în montarea unei piese ca *Don Quijote*, ci — se considera —, în primul rînd, „esențialul stării sale sufletești” care să confere „atmosfera caracteristică din toate tablourile”³⁵. G. Löwendal declara că, la *Avarul* (stagiunea 1927—1928), nu a fost preocupat de „redarea pitorescului”, ci în special de „atmosfera”³⁶. În decorul la *Unchiul Vanja* de Cehov (aceeași stagiune), pe regizorul V. I. Popa îl interesează mai mult „atmosfera de tristețe și zbuciumul general omenesc, decît redarea aidaoma a vieții rusești”³⁷.

„Atmosfera” este înțeleasă ca tonalitate dominantă (noțiune preluată deopotrivă din pictură și muzică, aplicată atît vizualității, cît și devenirii spectaculare), tonalitate prestabilită de factura

³³ Dim. Șerban, *Săptămîna teatrală*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 147 din 30 sept. 1923.

³⁴ G. M. Zamfirescu, *Fulgurii*, în *Spectatorul*, nr. 4, 1929.

³⁵ S. Maur, *art. cit.*

³⁶ A se vedea *Spectatorul*, nr. 3, 1927.

³⁷ *Ibidem*, nr. 4, 1927.

piesei, de lumea personajelor, situația conflictuală și psihologia lor, sau determinată de „ideea” sau imaginația regizorală. Consecințele plastice și stilistice pot fi exemplificate distinct pentru fiecare caz, după cum o scenografie atentă la „ritmul sufletesc” al personajelor (ca în montările lui Sava, Maican, G. M. Zamfirescu) se deosebește, totuși, de una arhitecturată pentru susținerea prioritară a unui anumit ritm de joc (ca în spectacolele lui Sandu Eliad, dar și ale lui Soare Z. Soare, sub alt aspect).

Meditînd la sensul și dinamica spectacolului, scenograful este interesat — altfel decît odinioară — de „caracterul” fiecărui tablou și al tuturor împreună, de diversitatea și unitatea lor (poate că frecvența folosirii cadrului fix și a cortinelor speciale este încă o dovadă). În cele mai elocvente reușite, decorul se tensionează dramatic : schimbarea, dar și permanențele, imediatul, dar și mediatal își află expresie specifică în arta sa.



16-688

CHRONOS PRŌTOS.

PRIVIRE DIACRONICĂ ASUPRA UNUI PRINCIPIU RITMIC

de DANIEL SUCEAVA

Observația lui I. D. Petrescu (legitimă și ca expresie a unui dezi-
derat), după care înțelegerea limpede a fenomenului artei muzicale bizantine, în complexitatea lui,
nu se poate dispensa, între altele, de atenta investigare a evoluției unor noțiuni din teoria veche,
perpetuate ori transmise mai mult sau mai puțin deformat de-a lungul vremii, constituie o fericită
premisă pentru cercetarea unei sume de fapte muzicologice dintre cele mai fecunde în sugestii pen-
tru unul sau altul din domeniile muzicii¹. Un atare demers este însă întâmpinat din capul locului de
dificultăți care au putut părea cîndva insurmontabile. Una din ele, majoră, rezultă din dezacordul
constatat în multe cazuri între dezvoltările de natură teoretică conținute în scrierile și tratatele bizan-
tine despre muzică, impregnate de tradiția speculativă elenistică, și realitatea vie a cîntării liturgice
practicate în același timp, așa cum este ea oglindită în producția muzicală propriu-zisă, păstrată
în manuscrise. „Nu s-a pornit totdeauna și de către toți de la studierea faptelor muzicale, ci fie
de la ceea ce a spus cutare filosof sau cutare teoretician antic, fie de la datele puse la dispoziție
de către teoria muzicii culte”, afirmă cu îndreptățire Gh. Ciobanu². „Les anciens manuscrits de
théorie musicale byzantine ne traitent pas la question au point de vue essentiellement musical. Entre
la théorie et l'art vivant il y a une grande différence” — scria mai demult I. D. Petrescu³. Recu-
noaștem aici un loc comun al muzicografiei savante medievale și renaștentiste, reminiscență a dispre-
țului, propriu filozofiei antice, față de orice *banausia*. Pentru Aristotel prioritatea o dețineau științele
„teoretice” și nu cele „practice” (*Pol.*, III, 4), iar Guido d'Arezzo va vesteji neadecevarea dintre
teorie și praxis (evident, în favoarea primei) într-un loc deseori citat din *Micrologus* :

Musicorum et cantorum magna est distantia,

Isti dicunt, illi sciunt, quae componit Musica.

Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia⁴.

¹ „Bon nombre de notions théoriques anciennes sont passées à la postérité remplies de fautes ou passagèrement abandonnées pour que, plus tard, on arrive à la résurrection de plusieurs d'entre elles [...]. Beaucoup d'expressions musi-
cales anciennes, concernant la structure proprement dite des
modes ou l'interprétation du langage appris et transmis,
restent valables à condition qu'elles soient commentées et
leurs sources corroborées” (*Études de paléographie musicale
byzantine*, I, București, 1907, p. 205).

² *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, II, București,
1979, p. 136.

³ *Les Idiomes et le Canon de l'Office de Noël*, Paris, 1932,
p. 8.

⁴ *Musicae Guidonis regulae rhythmicae in antiphonarii
sui prologum prolatae*, în Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de*

musica ... , 1784, tomus II, p. 25. Textul în forma versificată
(dar cu inversarea pronumelor: „Illi dicunt, Isti sciunt”) este
atribuit lui Guido (*in micrologo suo sic ait*) de Hieronymus
Moravus în tratatul său *de musica*, reprodus de Cousse-
maker în *Scriptores de musica medii aevi*, I, p. 2 (= Gerbert,
Scriptores, II, p. 233). Despre *banausia* ca activitate inferioară,
Herodot, II, 155 urm. ; Xenofon, *Oeconomicus*, IV, 203 ; Platon,
Gorgias, 512 b. Distincția între *musica* (domeniu de erudiție
matematică) și *cantus* (domeniu al practicii, complet separat
de cel dintîi) va persista pînă în secolul al IX-lea. Cf. *La
musica. Enciclopedia storica*, sotto la direzione di G. M. Gatti,
I, p. 726, art. *Canto Cristiano liturgico* (Solange Corbin,
René Ménard, Bernard Vélut) : „fino al IX sec. non vi
saranno legami fra queste due categorie”.

Anton Pann, mai aproape de zilele noastre, numește teoretica „știința nestrămutatelor definiții ale muzicii”. „Practicul”, care este „nedeșăvârșit”, nu cunceaște „hotarele cele temeinice ale Melodiei”, cîntă „fără meșteșug și nu știe încotro se poartă”⁵.

Limitîndu-ne la domeniul teoretic al ritmului, care constituie, alături de melodică și de structurile modale, unul din cei „trois piliers de l'ancienne musique byzantine” (I. D. Petrescu)⁶, sîntem confrunțați dintru început cu puținătatea explicitărilor sau chiar a referirilor în manuscrisele didactice din epoca bizantină. E chiar curios cum un domeniu al teoriei, reputat ca fundamental, a avut parte, multă vreme, de tratări atît de sumare. În compilația eterogenă conținută de ms. gr. 360, Bibl. Nat. Par. sub titlul *Biblion hagiopolites*⁷, care face legătura între Pseudo-Zosimos din Pano-polis (sec. III sau IV e.n.) și scriitorii ulteriori⁸, în partea muzicală din *Syntagma* lui G. Pachymeres⁹, în care aflăm, ca și la Manuel Bryennios, doar comentariul modurilor după Cl. Ptolemaios; în *Prolambanomena* lui Mihail Psellos (1018—1081?), care conservă cîteva fragmente importante din doctrina ritmică aristoxeniană, dar în care nu găsim nici o aluzie la muzica practică în vremea lui; în scrierile lui Ioannes Pediasimos și ale lui Iosif Rhacendyta, „compilateurs sans grande critique”¹⁰, nemaivorbind de alte tratate cu conținut muzical de mai mică însemnătate, întîlnim, pe lingă multă speculație etico-filozofică, date abundente dar deseori confuze despre sistemele modale, precum și liste de semne de notație însoțite de explicații laconice. Definirea elementelor ritmice este însă extrem de sumară. Abia în așa-zisa *Papadikē*, izvorul teoretic principal pentru studiul muzicii bizantine¹¹, care marchează și o importantă reformă în semiografia bizantină, găsim menționarea a patru semne (dintre care trei cheironomice și o sōma) cu funcție ritmică. Sistemul de notație kukuzelian conferă și gorgonului (rar utilizat în perioada anterioară și neprecizat ca efect) statutul său definitiv de divizor al timpului etalon. Din analiza unora dintre manuscrisele teoretice din perioada de înflorire a artei bizantine s-a putut deduce că organizarea educației muzicale promovate în marile centre culturale răsăritene, subordonată sistemului de învățămînt medieval al artelor liberale (trivium + quadrivium), prevedea etape complet separate, orientate pe grupe de vîrstă. În timp ce în faza elementară ponderea o deținea asimilarea intuitivă a repertoriului ecleziastic, în etapele superioare se trecea la studierea minuțioasă a teoriei muzicale în terminologia rebarbativă și inactuală a vechilor speculații matematico-muzicale. Dintr-o descriere a unei astfel de școli din Constantinopol, datorată lui Nicolaos Mesarites¹², rezultă cu certitudine că spre finele secolului al XII-lea practica muzicală în școli era distinctă de teorie și că, implicit, se poate vorbi de „the gap which divided Byzantine musical practice from Hellenistic theory”, cum conchide E. Wellesz¹³. Din punct de vedere practic lucrurile stau însă altfel și nu trebuie să vedem un paradox în evidenta penurie de informație la capitolul ritmului, întrucît toată problematica acestuia în cadrul muzicii bizantine se reduce la cîteva principii teoretice simple, fenomenul însuși neputînd fi disociat de substanța melodică propriu-zisă¹⁴. De altfel, semiografia aferentă ritmului este, dintr-un anumit moment

⁵ Anton Pann, *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică...*, București, 1815, cap. 2, p. 3 și cap. 3, p. 5.

⁶ *Les Idiomèles...*, p. 60.

⁷ A. Gastoué, *L'importance musicale, liturgique et philologique du ms. Hagiopolites*, extr. *Byzantion*, V, 1930, p. 347 („le seul traité — si on peut lui donner ce nom — de chant religieux byzantin avant le XV^e siècle”). Cf. și J. -B. Thibaut, *Origine byzantine de la notation neumatique de l'Eglise latine*, 1907, p. 58.

⁸ A. Gastoué, *op. cit.*, p. 352. E. Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnography*, 1961, p. 72 urm.

⁹ P. Tannery, *Quadrivium de Georges Pachymère...*, texte revîsé et établi par E. Stéphanou, Bibl. Apostol. Vaticana, 1940.

¹⁰ A. Gastoué, *Catalogue des manuscrits de musique byzantine de la Bibl. Nat. de Paris et des bibl. publ. de France*, 1907, p. 3 „Ces divers auteurs prennent les choses de haut et de loin” (p. VIII). Despre alte asemenea tratate teoretice, v. A. Papadopoulos-Kerameus, *Byzantinēs ekkli. mousikēs encheiridia*, în *Byzantinische Zeitschrift*, vol. VIII (1890), p. 111 — 121 și, tot acolo, p. 478—484, J. Thibaut, *Les traités de musique byzantine*.

¹¹ A. Gastoué, *Catalogue*, p. 3 și 21, datează manuscrisul, existent în numeroase copii, „vers l'an 1200” și îl atribuie atonitului Ioannes Kukuzeles. J.-B. Thibaut în *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'Eglise grecque*, 1913, p. 126, fixează cu aproximație datele vieții lui Ioan (confundat uneori cu un omonim al său) între anii 1302—1360. Se pare însă că acest important izvor trebuie plasat într-un timp anterior atestărilor manuscrise. Texte publicate în: Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938 (Codex Barb. gr. 300); Oskar Fleischer, *Neumen-Studien*, III, 1904 (Codex Chrysander) etc.

¹² Un rezumat al textului, publicat de A. Heisenberg în 1908, la E. Wellesz, *op. cit.*, p. 62 urm. și 364. I. D. Petrescu, *Les Idiomèles...*, p. 8, menționează, pe lingă textul lui Mesarites (după E. Wellesz, *Byzantinische Musik*, 1927, p. 46), și ms. 360 *Hagiopolites*, f. 217 urm.

¹³ *Op. cit.*, p. 62. „It becomes evident that Greek musical theory had no connexion whatever with Byzantine ecclesiastical music in the twelfth century” (p. 63).

¹⁴ I. D. Petrescu, *Études...*, I, p. 16: „(le rythme) est, de par sa nature, partie intégrante et essentielle de la substance mélodique. Il ne peut en être séparé, car il tient de l'essence même de la mélodie”.

al evoluției sale, precizată în mod lămurit : „(le rythme byzantin) est noté avec clarté et précision au moyen des neumes”¹⁵. Pe de altă parte, manifestările ritmului, definit ca *chronōn taxis aphōrismenē* (succesiune regulată și distinctă a timpilor)¹⁶, se desfășoară sub regimul unei evidente universalități, și în această privință putem nota unanimitatea de consens a ritmicienilor și metricienilor¹⁷.

Elementul constitutiv primordial al ritmului, atît în doctrina antichității cît și în teoria bizantină a muzicii, inclusiv în cea renovată de Chrysanthos la 1814, este *χρόνος πρῶτος*, „timp prim” sau „minim”¹⁸, fundamentul normativ al întregului ansamblu ritmic. În cartea a doua a *Elementelor ritmice*, Aristoxenos din Tarent (*cca. 375—360 î.e.n.) începe prin a defini „prima dintre durate” (*prōtos tōn chronōn*) drept cea care „nu poate fi divizată”¹⁹, adăugînd și explicația următoare : „Vom încerca să înțelegem valoarea duratei prime astfel : fenomenelor clar accesibile simțurilor le este proprie imposibilitatea de a crește la nesfîrșit viteza mișcărilor și deci existența unei limite a apropierii duratelor componente, în care se cuprind părțile lucrurilor mișcătoare. Vorbesc despre lucruri care se mișcă, așa cum se mișcă vocea vorbind sau cîntînd și corpul gesticulînd [*kai to(sōma) sēma sēmainon*] și dansînd”²⁰, sau executînd alte mișcări analoage. Așa fiind, e limpede că trebuie să existe anumite durate minime, în care cîntărețul va așeza fiecare sunet. Asemenea putem spune și despre silabe și despre semnele mișcării trupului [*tōn sēmciōn*]²¹. Deci durata în care cu nici un chip nu pot sta două sunete sau două silabe, nici două semne (ale mișcării corpului), pe aceasta o vom numi primul timp [*πρῶτον ἐροῦμεν χρόνον*]” (p. 280—282 Morelli). Așadar, în concepția aristoxeniană despre duratele ritmice, *chronos prōtos* este indivizibil : „Numesc prim acel timp care nu poate fi divizat de nici una dintre materiile ritmice [*rhythmizomena*]”²². Cîteva secole mai tîrziu, în tratatul lui Aristides Kointilianos despre muzică (sec. I—II e.n.)²³, aflăm cam aceleași lucruri despre *chronos prōtos*, cu adaosul unor precizări asupra naturii lui indivizibile : „Timpul prim este indivizibil și cel mai mic [*ἄτομος καὶ ἐλάχιστος*] și se numește și punct [*σημεῖον*]. Îl numesc cel mai mic, relativ la noi, pentru că este cel dintîi perceput de simțuri. Se numește punct pentru că nu se împarte, așa cum geometrii numesc punct ceea ce nu are părți. Aceasta nu cuprinde nici o monadă (este unitatea)”²⁴. Este interesant de remarcat că sinonimul pentru *chronos prōtos* este aici *sēmciōn*, termen care apare la Aristoxenos, după cum am văzut, în alt context. Unul din sensurile tehnice ale lui *sēmciōn* este acela utilizat în sfera matematico-astronomică și redat prin

¹⁵ *Ibidem*. Muzicologia mai nouă dă dovadă de mai multă circumspecție în această chestiune.

¹⁶ Aristoxenos, ed. Morelli, p. 72; Edm. Bouvy (*Poètes et mélodes. Étude sur les origines du rythme tonique dans l'hymnographie de l'Église grecque*, Nîmes, 1886, p. 76) sintetizează în această formulare definițiile clasice. Chrysanthos, *Theōrētikon mega tēs mousikēs*, 1832, p. 63, § 144, cu referire la *ol palaios* „Ἐλλήνες (Plutarh, Aristoxenos), reproduce de fapt definiția lui Aristides Kointilianos (Aristidis Quintilianus *de musica libri tres* edidit R. P. Winnington-Ingram, Lîps., 1963, [ed. Meib. p. 31]) : „Ῥυθμός δὲ εἶναι σύστημα ἐκ χρόνων κατὰ τινα τάξιν συγκειμένων („ritmul este un ansamblu al timpilor dispuși într-o anumite ordine”). Cf. Cicero, *De oratore*, III, 48, 185—6; Quintilianus, *Institutio Oratoria*, IX, 4, 50.

¹⁷ E. De Coussemaker, *Historie de l'harmonie au moyen âge*, Paris, 1852, p. 74 : „la mesure et le rythme sont dans la nature de la musique et n'ont pas été plus inventés que l'intonation”. R. Westphal, *Aristoxenos von Tarent, Melik und Rhythmik des Classischen Hellenentums*, I, 1883, p. VI : „Einer ist der Rhythmus der alten und der modernen Meister! Er ist eine der immanenten Ideen der Kunst für alle Völker und alle Zeiten”. O. Riemann & M. Dufour, *Traité de rythmique et de métrique grecques*, 1893, p. 11 : „ce principe incontesté, que LE RYTHME EST LE MÊME DANS TOUS LES TEMPS”. F. Greif, *Études sur la musique antique*, in : *Revue des Études grecques (REG)*, t. XXXI (1913), p. 289 : „Il ne sert de rien de se réfugier dans la nuit des temps reculés pour affirmer que la conception rythmique des anciens était différente de la nôtre. La nature et la raison sont de tous les temps”; *Ibidem*, t. XXVII, p. 34 : „l'unité des principes rythmiques chez tous les peuples et à toutes les époques”; P. Aubry, *Le*

rythme tonique dans la poésie liturgique et dans le chant des églises chrétiennes au moyen âge, Paris, H. Welter, 1903, p. 12 : „un même rythme règle le chant de toutes les Églises chrétiennes de l'Orient”.

¹⁸ F. A. Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II, 1881, p. 10.

¹⁹ P. 280, ed. Morelli; Aristoxeni *Rhythmica*, con traduzione di G. B. Pighi, Riccardo Patron, Bologna, 1959, p. 19 și 39; Aristoxenos von Tarent, *Melik u. Rhythmik* ..., I. Übersetzt u. erläutert von R. Westphal, Leipzig 1883, p. 13 și II (1893), p. 79 (textul grec după *Aristidis oratio* ..., *Aristoxeni rhythmicorum elementorum fragmenta* ... nunc primum edidit Jacobus Morelli, Venetiis 1785).

²⁰ R. Westphal, *op. cit.*, I, p. 14, traduce „wenn man taktirt”. F. A. Gevaert, *op. cit.*, „comme le corps lorsqu'il marche ou danse”; ed. Pighi, p. 40 : „il corpo significante”.

²¹ R. Westphal, *op. cit.* : „Semela der Orchestik”. F. A. Gevaert, *op. cit.*, „les percussions de la mesure”.

²² P. 280, ed. Morelli. R. Westphal, *op. cit.*, I, p. 13 și II, p. 79. *Ta rhythmizomena* sînt de trei feluri (p. 278, ed. Morelli) : pronunția (seria fonemelor), melosul (seria sunetelor muzicale) și mișcarea corporală (seria mișcărilor). Cf. ed. Pighi, p. 39.

²³ F. A. Gevaert, *op. cit.*, II, p. 86, judecă în termenii disprețului scrierea lui Aristides („À partir du milieu du III^e siècle on ne rencontre plus guère que des copistes serviles ou inintelligents; la série s'ouvre par Aristide Quintilien, dont la partie métrique est au-dessous du médiocre”). În schimb E. Wellesz, *op. cit.*, p. 53, ne-o prezintă ca „the most lucid and comprehensive dissertation on Greek music we possess”.

²⁴ Aristides Quintilianus, ed. Winnington-Ingram, 1963, p. 32 (= ed. Meib. 32—33).

punctum temporis, așa cum îl întâlnim de pildă la Aristotel în *De caelo* ²⁵. În timp ce Aristeides echivalează pe *chronos* prōtos cu *sēmeion*, Aristoxenos utilizează pe cel din urmă doar în legătură cu marcarea tactului sau cu mișcările orchestice ²⁶. Într-adevăr, Aristoxenos, peripatetician care audiase pe Aristotel, era obligat să evite confuzia între un termen tehnic specific astronomiei și unul prin care voia să redea o noțiune ritmică. Cîteva secole mai târziu, muzicografia elenistică va pierde sensul acestei distincții, cu toate că un savant atît de riguros în informație ca Fab. Quintilianus face aluzie nu cu mult înainte de Aristeides, la aceeași sinonimie, cînd precizează etimologia sufixului *-sēmos*: „nam *σημεῖον* *tempus unum est*” (*Inst. orat.*, IX, 4, 51). Din teoriile muzicale ale lui Aristeides s-a inspirat ulterior Martianus Capella (sec. IV—V) în *De nuptiis philologiae et Mercurii* ²⁷ și prin intermediul acestuia ele au început să fie cunoscute în occidentul latin. În fragmentul referitor la ritmică, Mart. Capella redă versiunea aristeidiană aproape cuvînt cu cuvînt: „*primum igitur t e m p u s est, quod in morem atomi nec partes nec momenta recisionis admittit, ut est in geometricis punctum, in arithmeticis monas* [...] *atque hoc erit breuissimum tempus, quod insecabile memoravi*” ²⁸. Cum se poate lesne observa, conceptul ritmic al unui *chronos* indivizibil, mai cu seamă că este comparat și cu concepte corespondente din domeniile unor științe „exacte” (atom, monadă), conține o bună doză de abstracțiune. Pe de o parte, timpul prim este definit aprioric ca etalon rigid, dar pe de alta, în latura sa concretă, aplicată la *lexis*, *melos* și *kinēsis sōmatikē*, este determinat de exigența legată de imposibilitatea ca două sunete (silabe, mișcări ale corpului) să încapă într-un *chronos*. De altminteri, într-o vreme s-a crezut că, vorbind despre *chronoi prōtoi*, Aristoxenos ar înțelege la modul concret silabe, nu cantități ritmice muzicale ²⁹, or, după cum interpretează Psellos doctrina ritmică aristoxeniană, reproducînd-o parțial, „silaba nu ocupă întotdeauna aceeași durată [...], ci același raport al mărimilor”, deoarece „este clar că silaba scurtă ocupă jumătate din durată iar silaba lungă ocupă dublul duratei” ³⁰. Nu se poate vorbi de ritm propriu-zis decît după adăugarea a cel puțin încă unei unități consecutive acestei prime durate teoretice: „ritmul nu ia naștere dintr-o singură durată, ci apariția lui are trebuință de prima și de următoarea (durată)” ³¹. Deci dacă timpul prim, corespunzător unei silabe scurte, este *asynthetos*, necompus, durata cuprinzînd mai multe unități succesive, va să zică timpul compus (*synthetos*), va fi un multiplu al lui *chronos* prōtos: timpul dublu (*disēmos*) va corespunde silabei lungi normale iar multiplii consecutivi (*trisēmos*, *tetrasēmos*) ³² unor silabe prelungite în proporție de numere întregi, extensie numită *τομή* ³³. Compunerea acestor multipli cu sufixul *-sēmos* este prezentă și în exemplificările notate din Anonymus III (§§ 97—101), în care apar multipli pînă la dōdekasēmos, în *Fragm. Parisinum*, la Dionysios din Halicarnas (*De comp. verbor.*, 17) etc. Sufixele *-chronos* și *-sēmos* sînt deci echivalente, ca și noțiunile din care derivă, exceptînd cazul lui Aristoxenos care, manifestînd mai multă prudență în utilizarea terminologiei ritmice, nu apelează decît la sufix (p. 280 Morelli), fără a mai recurge, precum Quintilian, la etimologia lui ³⁴. Revenind acum la definiția lui *chronos* prōtos, investită cu autoritatea lui Aristoxenos, observăm că ea a fost însușită ca atare (sau în varianta aristeidiană) de întreaga muzicologie medievală și difuzată, împreună cu alte aluviuni terminologice greco-romane, pînă către secolul al XIII-lea ³⁵, cînd în teoria muzicală a Occidentului începe să se vorbească de *ars nova*, cum era numită

²⁵ Aristotelis *De caelo* (ed. D. J. Allan, 1936), 283^a 11, 13. Cf. și Bailly, p. 1743: „point mathématique [...], point dans le temps, c'est-à-dire instant, moment”. Notația veche cunoștea și punctul (σημεῖον), cu care se marca momentul intensiv al elementului ritmic (ἡ δὲ ἄρσις [...] ἐστυμένον. — Anonymus I, §3, Anon. III, §85 în: *Anonyma de musica scripta bellermanniana*, ed. Dietmar Najoek, Leipzig, 1975, p. 2 și 28). Cf. și F. A. Gevaert, *op. cit.*, I, p. 416.

²⁶ R. Westphal, *op. cit.*, I, p. 13 și 25. Cf. și Paulys *Realenziklopädie* s. v. Ἀριστοτέλης, col. 1063.

²⁷ Cf. H. Deiters, *Studien zu den griechischen Musikern. Über das Verhältnis des Martianus Capella zu Aristides Quintilianus*, 1881.

²⁸ Mart. Capella editit Adolphus Dick, Lips. 1925, lib. IX, *de harmonia*, p. 518, § 971 (= ed. Grotius, 1599, p. 327).

²⁹ Aceasta era părerea lui Bernh. Brill și K. Lehrs cu care a polemizat, cu mai bine de un secol în urmă, R. Westphal (*op. cit.*, I, p. XXIII).

³⁰ Psellos, fr. 1.

³¹ Psellos, fr. 4.

³² Anonimul (de fapt trei texte anonime) editat în Italia oară de F. Bellermann (*Anonymi scriptio de musica*, Berolini 1841) menționează și un multiplu de cinci timpi, *makra pentachronos* (Anon. I, § 1 și Anon. III, § 83, ed. Najoek, p. 1 și 28).

³³ Cf. Bailly, p. 1045 „art de filer, c'est-à-dire de prolonger une note” (Eucleides, *Introductio harmonica*, ed. Melb., p. 7).

³⁴ Controversa din secolul trecut în legătură cu această chestiune este rezumată și elucidată de R. Westphal în *op. cit.*, I, p. 13, 66—67, 80.

³⁵ A. Gastoué, *Arta gregoriană*, trad. de Ileana Rațiu și Doru Popovici, București, 1967, p. 93.

tinăra muzică „măsurată”³⁶. Este aproximativ epoca în care și muzica bizantină cunoaște, cum am arătat mai sus, o revoluție în notația valorilor ritmice, implicând, între altele, scindarea indivizibilului *chronos* prôtos. Dar, repetăm, această incongruență între statutul teoretic al noțiunii și practica vie a muzicii este doar aparentă și fixarea cercetării în această nedumerire poate eșua într-o falsă problemă. Știm din puținele documente notate rămase din epoca greco-romană că, în realitate, muzica vocală cunoștea uneori și diviziuni ale timpului prim, e drept, nedeșășind niciodată trioletul la un timp³⁷. De altfel teoria aristoxeniană menționează, pe lângă amintirile durate așa-zise *raționale* (*chronoi rhētoi*), egale cu multipli întregi ai unității, și *timpi iraționali* (*alogoi*), corespunzători unor fracții ale timpului prim³⁸. „Și în (învățătura despre) ritmuri trebuie să reținem (ideea) de rațional și de irațional. Astfel primul (dintre termeni) se ia ca rațional după natura ritmului, iar celălalt se ia ca rațional doar după proporțiile numerice”³⁹. În teorie, aceste valori iraționale sînt tot multipli fracționari, dar cum în realitate duratele erau notate cu multă neglijență, „voire totalement omises, comme superflues”⁴⁰, este de presupus că în practica muzicală fracționarea timpului prim însuși nu mai era sesizată ca o abatere de la o regulă imuabilă, „atomului” temporal revenindu-i rolul subiacent de reper continuu, de unitate fixă permanentă, capabilă să confere coeziune ritmică frazei melodice. Aceasta în ceea ce privește muzica vocală. Cit despre cea instrumentală, care beneficia de posibilități tehnice mult mai largi în planul expresiei ritmice, ea utiliza probabil valori și mai mici decît treimea de timp rezultată din divizarea lui *chronos* prôtos. În fond, sistemul de notație era indispensabil tocmai muzicii instrumentale, întrucît în cea vocală (care nu era altceva decît poezie cîntată), durata silabelor era determinată de însăși structura metrică a textului⁴¹.

Doctrina ritmică gregoriană, descendentă din cea antică, a preluat cu fidelitate de la aceasta principiul indivizibilității timpului prim. „Le temps simple est indivisible, c'est-à-dire que sa durée normale, une fois déterminée, ne peut être divisée en durée plus courte, pas plus, d'ailleurs, que la syllabe latine qui lui sert d'appui et de règle”⁴². Timpul simplu gregorian, ca și cel aristoxenian, se poate dubla, tripla etc., devenind timp compus. Estetica muzicală gregoriană atribuie totuși timpului simplu libertatea unei duble ipostazierii: în fluxul ritmico-melodic al unei fraze el poate fi „condensat”, adică ușor restrîns, dar fără să se dividă, sau poate fi „puțin lărgit”, fără a se dubla⁴³. Ca regulă generală însă, cu valoare normativă, fundamentul ritmului gregorian⁴⁴ rămîne, ca și în antichitate, timpul „minim” și indivizibil în „monade”; el este „le temps qui [...] s'écoule d'un ictus à l'autre, d'une note à l'autre”⁴⁵. Vom atribui „notei” din această definiție semnificația pe care o putem deduce din concepția ritmică guidoniană. Un manuscris din sec. XI al *Micrologului* (Cod. Monte Cassino 318)⁴⁶ prezintă în text numeroase suprascrieri explicative; pretutindeni

³⁶ Apariția teoriei și practicii mensuraliste în muzică constituie o dovadă suplimentară că vechiul melos liturgic nu era măsurat și că ritmul comun al cîntărilor celor două biserici, răsăriteană și apuseană, era cel liber. Cf. P. Aubry, *op. cit.*, p. 8.

³⁷ Considerînd optimea ca unitate; cf. A. Gastoué, *Arta gregoriană*, p. 93.

³⁸ F. A. Gevaert, *op. cit.*, II, p. 12.

³⁹ Morelli, p. 294 (= ed. Pighi, p. 11).

⁴⁰ F. A. Gevaert, *op. cit.*, I, p. 417; II, p. 84.

⁴¹ F. A. Gevaert, *op. cit.*, I, p. 418. Este legea după care accentul cuvintelor este determinant pentru ritmul melodiei, lege care s-a păstrat ca atare atît în muzica liturgică apuseană cît și în cea a răsăritului. Acest aspect sincretic, fundamental și în cercetarea folclorului, a fost subliniat de mai toți muzicologii medievști. F. A. Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine*, Gand, 1895, p. xxxii („C'est là le véritable chant, le chant de tous les âges, l'union parfaitement équilibrée du son musical et de la parole”). Cf. și P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, I, Roma, 1934, p. 16 („La melodia gregoriana nella sua linea architettonica è calcata su gli accenti grammaticali del testo liturgico”).

⁴² Dom A. Mocquereau, *Le nombre musical grégorien*, I, Rome, Tournai, 1908, p. 37, art. 33. A se vedea și p. 210, art. 201: definiția lui Aristoxenos se aplică „de point en point au temps simple grégorien”. Firește, „silaba latină”

evocată aici nu este cea scurtă (*brevis*) din epoca predominanței cantității prozodice, anterioară secolului al III-lea e.n., ci silaba obișnuită din perioada post-clasică, în care latina (vulgară) pierde cantitatea silabelor, a căror durată lînde să se egalizeze. În această epocă toate silabele sînt scurte. În perioada următoare, aceea a formării limbilor romane, accentul se intensifică, silaba accentuată dobîndînd, în cadrul cuvîntului, o extensiune superioară celorlalte, dar fără a-și dubla durata. Pentru perioadizarea evoluției naturii accentului în raport cu muzica gregoriană, cf. P. Ferretti, *op. cit.*, p. 7. Dom A. Mocquereau, *op. cit.*, II (1927), p. 758—776, apendice la cap. V despre accentul tonic conținînd extrase din autorii latini care au tratat despre natura accentului.

⁴³ Dom A. Mocquereau, *op. cit.*, I, p. 37, art. 34—36 (*temps simple condensé, temps simple élargi*).

⁴⁴ A. Gastoué, *Arta gregoriană*, p. 93, adaugă și dialectele ritmului gregorian — ambrozian, mozarab și gallican.

⁴⁵ Dom A. Mocquereau, *op. cit.*, I, p. 36, art. 31. Pentru secolul IX, doctrina gregoriană a timpului prim este ilustrată de Remi d'Auxerre, în comentariul său la tratatul lui Martianus Capella (Gerbert, *Scriptores*, I, spec. p. 81 și urm.).

⁴⁶ P. Ferretti, *I manoscritti musicali gregoriani dell'archivio di Monte Cassino*, în *Casinensis*, Monte Cassino, 1929, p. 193—197. Descrierea codicelui 318 la p. 40.

unde Guido serie *neuma*, copistul suprascrie *id est nota*: „Item aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas [*id est notas*], aliquando una neuma [*id est nota*] plures dividatur in syllabas”⁴⁷. Pierre Aubry, în studiul său despre ritmul tonic⁴⁸, folosește pentru unitățile ritmice din care se compune perioada muzicală, atît în melodica orientală cît și în cea latină, denumirea tradițională de *chronoi*. Dar adaugă că ele pot fi fracționate după caracterul silabic sau ornat al melodiei, de unde trage concluzia că „il y a donc un élément plus petit que le χρόνος: faute d'un terme meilleur, nous l'appellerons la note. Le texte célèbre de Guion l'Arétin conserve donc ici sa valeur, le χρόνος répond au neume, *neuma*, et la note au son, *phthongus*, *id est sonus*”⁴⁹. Or, confruntînd această conjectură cu textul muzicologului aretin, ar trebui să admitem că între *neuma*, *nota*, *phthongus* și *sonus* nu există nici o deosebire în teoria medievală și că ele nu reprezintă decît tot atîtea sinonime ale lui *chronos*, dar ale unui *chronos* care poate fi divizat. Definiția citată anterior (v. nota 45) spune însă că timpul simplu este *durata* dintre două note, fie ele *neumae* sau *soni*. Pentru Aristofan din Bizanț, celebrul gramatician alexandrin căruia i s-ar datora originea semiografiei muzicale bizantine, τόνος este un *terminus technicus* comun pentru accent și pentru sunet: „Cantitatea silabelor corespunde măsurilor, accentele corespund sunetelor muzicale”⁵⁰. De altfel aceasta este și etimologia cuvîntului latin *accentus* (ad + cantus), cale lexical după grecescul προσῳδία⁵¹. Bogata sa familie sinonimică (*sonus*, *tonus*, *tonores*, *uoces*, *uoculationes*)⁵² pledează tot pentru sensul muzical atribuit la origine accentelor principale (ascuțit, grav, circumflex), ca de altfel și altor termeni anexați ulterior de discipline exclusiv lingvistice. Însăși grafia accentelor gramaticale trădează originea lor muzicală, cheironomică⁵³. Cele două accente gramaticale principale, *acutus* (*oreia*) și *gravis* (*bareia*)⁵⁴ au fost de la început reprezentate conform principiului firese al seriilor sonore ascendente de la grav spre acut și descendente de la acut spre grav. „Accentul ascuțit urcă de la stînga la dreapta și se termină printr-un virf ascuțit; accentul grav coboară de la stînga spre dreapta”⁵⁵. Cele două accente opuse nu sînt indicatoare ale intensității, ca în limbile moderne, ci ale înălțîmii. Atît accentul grec, cît și cel latin, și-au conservat multă vreme natura muzicală⁵⁶. Accentului ascuțit (*prosōdia oreia*), care era *kyrios tonos*, i se acorda durata de un timp simplu⁵⁷ dar, judecînd după interpretarea dată de Aubry textului guidonian citat mai sus, ar trebui să asimilăm *neuma* acestui timp indivizibil, căci *sonus* (*phthongus*, *tonos* sau chiar *prosōdia-accentus*) am văzut că nu este altceva decît *nota*, acel element mai mic decît *chronos*, deci un fragment variabil rezultat din divizarea vechiului *chronos* prōtos. În acest *chronos synthetos* Pierre Aubry vede diferența specifică a timpului în melosul liturgic răsăritean: „Le temps est composé, *synthetos*, c'est-à-dire que le *chronos* est divisible en valeurs plus petites que lui”⁵⁸. Problema cea mare — pe care Aubry o

⁴⁷ *Micrologus*, cap. XV, în: *Guidonis Aretini micrologus* edidit Jos. Smits van Waesberghe, American Inst. of Musicology, 1955, p. 169.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁹ *Ibidem* (van Waesberghe, p. 162): „phthongi id est soni”.

⁵⁰ Arcadius, *De accentibus*, e codicibus parlisis primum edidit Edm. H. Barkerus, Lipsiae, MDCCCXX, p. 187 (sunetul este *tonos tēs mousikēs*). Cf. Weil-Benloew, *Théorie générale de l'accentuation latine*, Paris-Berlin, MDCCCLV, p. 6.

⁵¹ „Accentus est dictus ab accinendo, quod sit quasi quidam culusque syllabae cantus” — Diomedes (sec. VI), *art. gramm.*, lib. 2, de *accentibus* (în: E. Keil, *Grammatici latini*, Leipzig, 1856 — 1880, I, p. 431; F. Schoell, *De accentu linguae latinae*, Leipzig, 1902, p. 89, XII). Cf. Dom A. Mocquereau, *op. cit.*, II, p. 772 (v. *supra*, nota 42).

⁵² Weil & Benloew, *op. cit.*, p. 6; *Paléographie musicale*, I, *Origine et développement de la notation neumatique*, Solesmes, 1890, p. 5. Aulus Gellius, *Noctes Atticae*, XIII, 6 (în: *Scriitori greci și latini*, IX, Aulus Gellius, *Noctes attice*, trad. David. Popescu, Edit. Acad., București, 1965, p. 315): „Ceea ce grecii înțeleg prin προσῳδία, învățații noștri vechi exprimau prin *notae uocum* (semne vocalice), *moderamenta* (modulații), *accentuinculae* (accente), *uoculationes* (pronunțare)”.

⁵³ Varro, apud Servium, *De accentibus* (E. Keil, *op. cit.*, IV, 531, 23; F. Schoell, *op. cit.*, p. 82, XXI): „acuta

exiliior est et breuior et omni modo minor est quam grauis, ut est facile ex musica cognoscere, cuius imago prosodia”. Cicero, *Orator*, 17: „est autem in dicendo quidam cantus obscurior”.

⁵⁴ Accentul circumflex (*prosōdia perispōmenē*) este o combinație, inventată de Aristofan din Bizanț, a celor două principale, numit de aceea și *oxybarcia* (Arcadius, *op. cit.*, p. 187 urm., ed. Barker).

⁵⁵ Varro, apud Servium, 27: „Acutae nota est uirgula a sinistra parte dextrorsum sublimē fastigiata; grauis autem notatur simili uirgula in eadem parte depressa fastigio; quae notae demonstrant omnem acutam uocem sursum esse et grauem deorsum”. Macarie, cel altl de preocupat de „românirea” nu numai a muzicii psaltice, dar și a terminologiei teoretice, redă foarte riguros „sulrea” prin „ascuțime” și „pogorirea” prin „îngreuere” (Macarie Ieromonahul, *Opere*, I, *Theoriticon*, ed. îngrijită de Titus Moisesescu, Edit. Acad., 1976, cap. 1, § 5 (p. 1), § 12 (p. 13)).

⁵⁶ J. Vendryes, *Traité d'accentuation grecque*, cap. III, § 21; Weil-Benloew, *op. cit.*, p. 9 („l'accent latin était essentiellement musical”). P. Ferretti, *Estetica gregoriana*, p. 7 urm.; F. Schoell, *op. cit.* (colecție de texte relative la accent).

⁵⁷ „Acuta tenuior est quam grauis et breuis adeo, ut non longius quam per unam syllabam, quin immo per unum tempus protrahatur” (Varro, apud Servium, *De accentibus*, 22 sq.).

⁵⁸ *Op. cit.*, p. 17.

consideră de nerezolvat — este determinarea cantitativă a acestei valori fracționate care intră în compoziția timpului etalon, „la durée primordiale qui entre dans la composition du temps”⁵⁹. Autorul își exprimă totuși sentimentul că în realitate n-ar exista în melodia orientală o durată indivizibilă sau care să nu poată fi mereu divizată. Observăm că aici este avansat un principiu contrar celui promovat de teoria ritmică gregoriană, în care legea fundamentală a timpului prim o constituie, ca și în antichitate, tocmai indivizibilitatea acestuia. Trecind peste confuzia pe care autorul o face între timpul *synthelos*⁶⁰ și cel „plus petit que le *chronos*”, trebuie să reținem că pentru perioada anterioară sistemului de notație cucuzelian (deci înainte de sec. XV) muzicologia bizantină nu ia în considerare posibilitatea subdivizării timpului prim în cazul melismelor din stilul papadic⁶¹. Ornamentele melodice fiind „de natură strict intonațională”⁶², existența timpului prim își conservă caracterul său normativ, independent de proliferarea melismelor pe parcursul melodiei. Indivizibilitatea lui rămâne în acest caz principală, chiar dacă în cântarea melismatică ritmul este liber. Aceasta este regula și în cântul gregorian⁶³.

Ca și în muzica antichității, durata timpului simplu este relativă, ea fiind subordonată agogicii⁶⁴. Aubry stabilește chiar, pentru muzica liturgică orientală, inclusiv pentru „dialectele” sirian, copt, armean și georgian, o importantă variabilitate metronomică, în raport cu cele trei stiluri, irmologic, stihiraric și papadic⁶⁵. Teoria hrisantică indică drept reper al timpului prim (în mișcare moderată, deci stihirarică), bătaia normală a pulsului, exact ca în teoria veche⁶⁶. În capitolul „pentru Timp și pentru Tact” din *Bazul* lui Anton Pann, compus în forma catehetică uzuală, la întrebarea: „Cît timp se cheltuiește la un tact?” se răspunde: „Un secund din șaiszeci a unui minut”⁶⁷. Textul din care se pare că s-a inspirat Pann adaugă, într-o notă de subsol, comparația tradițională cu „bătaia normală a pulsului omenesc”⁶⁸. Dar, lăsând deoparte acest aspect variabil al lui *chronos*, determinat exclusiv de *agōgē*, constatăm că postulatul unui timp prim unitar, așa cum l-a stabilit antichitatea și l-a transmis tecria medievală, este reluat aidoma și de promotorii „reformei” de la 1814. *Introducerea* lui Chrysanthos, *Marele theoreticon* care-i urmează (1832), diversele *Krēpides* („bazuri”) dialogate⁶⁹ reproduc, citind la tot pasul textele clasice, definițiile lui Aristoxenos și mai cu seamă ale lui Aristides. „Timpul este, după filosofi⁷⁰, măsurarea [*katametrēsis*] mișcării”⁷¹, debutează paragraful despre *chronos* din *Theoreticonul* lui Chrysanthos. Tot așa își începe capitolul despre timp și Anton Pann: „Timpul este măsura mișcării și a stării spre zăbăvă”⁷². Dar mai înainte de el, luminatul patriot care a fost Macarie, după ce „românește” străvechiul *chronos* în „vreme”⁷³, concepe o definiție care ne duce cu gândul la aceea sintetică pe care A. Mocquereau (v. *supra*, nota 45) o aplică timpului simplu gregorian („le temps qui s'écoule d'un ictus à l'autre”): „Deci, zăbava, carea să cheltuiește de la o bătaie pînă la alta, să socotește o

⁵⁹ Autorul se referă evident la muzica bisericească răsăriteană postchrysanthică, dar chestiunea este valabilă și pentru perioada anterioară, în speță din momentul apariției gorgonului ca divizor al lui *chronos* protos.

⁶⁰ Orice durată îmbrățișînd mai multe unități este un timp compus (*synthelos*); F.A. Gevaert, *Histoire*... II, p. 11.

⁶¹ H. J. W. Tillyard, *Rhythm in Byzantine Music*, în *The Annual of the British School at Athens*, No. XXI, Sessions 1914–1916, p. 126 („ornamentation is extra-rhythmic”).

⁶² V. Giuleanu, *Melodica bizantină*, București, 1981, p. 82.

⁶³ F. A. Gevaert, *La mélodie antique*..., p. 81 (referitor la iconografia secolului al VIII-lea): „Lorsque le dessin mélodique était plus ou moins orné, le rythme devenait tout à fait libre”.

⁶⁴ Idem, *Histoire*..., II, p. 11. Chrysanthos, *Theōrētikōn mega*, p. 65, §. 146: *agōgē tōn rhythmōn* este una din cele cinci „părți ritmice”. Cf. și *Krēpis tou theōrētikou kai praktikou tēs ekklesiastikēs mousikēs*..., Constantinopol, 1842, I, p. 33: ἀγωγή τοῦ χρόνου, ἥγουσ ὁδὸς τοῦ μέλους.

⁶⁵ P. Aubry, *op. cit.*, p. 35. Cîntările recitative nu se tacează (v. V. Giuleanu, *op. cit.*, p. 75).

⁶⁶ Aristid. Quint., ed. Meib., p. 98. Vitruvius, *De architectura*, I, 1 (rhythmus uenarum).

⁶⁷ *Bazul*..., cap. 17, p. 32.

⁶⁸ Chrysanthos, *Eisagōgē eis to theōrētikōn kai praktikon tēs ekklē. mousikēs*, Paris, 1821, p. 14; *Krēpis*... ed. cit., vol. I, p. 33, nota 1; v. și *Krēpis tōi nea stoikeiōdēs didaskalia*..., Constantinopol, 1890, p. 25.

⁶⁹ Despre forma erotapocritică (întrebare-răspuns) a acestor manuale de muzică, cf. E. Wellesz, *History*, p. 288 (nota), unde este amintit primul tratat de acest fel, acela al lui Mihail Vlemmides, descoperit și publicat în 1911 de V. Benešević (cod. 310 mon. S. Catharinae în Monte Sina) și reeditat de Lorenzo Tardo în *L'antica melurgia bizantina*, p. 245 urm. *Bazul* lui Anton Pann se înscrie în această tradiție seculară.

⁷⁰ Se pare că aluzia la „filosofi” se referă la definiția celebră pe care Platon o dă ritmului (*Leyes*, 665 a). În *Krēpis* (ed. 1842), I, p. 31 „filosofii” sînt înlocuiți de „muzicieni”.

⁷¹ Chrysanthos, *Theōrēt. mega*, p. 52, §. 114.

⁷² *Bazul*, p. 32.

⁷³ Macarie amintește încă din prefața *Theoriticonului* său, ca pe o inițiativă originală, traducerea lui *chronos*: „că eu *hronul*, l-am numit *vreme*”. Ms. gr. 761 BAR, pe care unii l-au socotit drept modelul tratatului lui Macarie, rămîne la greecesc *χρόνος*. Discuția acestui aspect în studiul introductiv de Titus Molescu la ediția din 1976 a *Theoriticonului*, p. 20. Macarie „fixează, pentru prima dată în limba română, o terminologie muzicală” (*ibidem.*, p. 23).

vreme" ⁷⁴. În capitolul „despre timp” ⁷⁵ Chrysanthos susține, după 17 secole, ideea indivizibilității timpului prim, întocmai ca în tratatul aristeidian. Iată deci că și după „reformă” reîntîlnim aceleași atribute ale timpului „minim” (*eláhistos*), „indivizibil” (*átomos*), „neîmărțit” (*amēēs*). Din context rezultă chiar că acestea ar fi caracteristici însușite de tecria nouă (*ὥς πρὸς ἡμᾶς*); despre cei vechi (*ὕπὸ τῶν παλαιῶν*) se amintește doar că ei desemnau timpul prim și ca „scurt” (*βραχύς*). Tratînd despre „kualitatea” melodiei (*poiōn*-ul hrisantic) care „se cunoaște” din „numărarea Timpului și din chipul sau felul glăsurii Vocalelor în Melodie”, Pann evocă și el însușirile statornice ale lui *chronos prōtos* „care împreună supt forme de atome sau nedespărțite săvîrșesc Kualitatea” ⁷⁶. Însăși notația convențională a timpului minim în teoria hrisantică apelează la termenii antichității : ‘Ο μὲν ἐλάχιστος χρόνος ἔχει τὸ σημεῖον αὐτοῦ ἁπλοῦς’ ⁷⁷. E drept că notația grecească veche marca ictusul prin punct (*stigmē*) ⁷⁸, în timp ce Chrysanthos propune ca semnul valorînd un timp simplu să rămină fără punct, cel dublu urmînd să fie „punctat” cu *haplē* (*ὁ δὲ διπλάσιος στίζεται μετὰ τὴν ἀπλήν*), cel triplu cu *diplē* ș.a.m.d.

Acestor aspecte doveditoare ale vitalității unui principiu ritmic, asimilat integral de etapele succesive ale teoretizării lui în cadrul artei muzicale bizantine, li se cer adăugate și altele, din ansamblul atît de vast al problematicei metro-ritmice. Ne gîndim în primul rînd la analiza raportului dintre componentele dinamice ale lui *chronos prōtos* (*arsis/thesis*) și doctrina, aparent ireconciliabilă, a indivizibilității lui ; apoi la modul de executare a timpului, același, din antichitate pînă astăzi ; la definirea ictusului ritmic în teoria gregoriană și în cea bizantină ; în sfîrșit, la influența (nefastă după unii) a modalităților ritmice turco-persane asupra muzicii ecleziastice orientale. Ne propunem să le rezervăm o dezvoltare ulterioară, în același cadru al unei — să-i zicem — monografii despre *chronos prōtos* ⁷⁹. Subliniînd caracterul universal al acestei noțiuni și rezistența sa în timp, nu am dorit să sugerăm că ea ar aparține unei categorii terminologice care a înfruntat veacurile fără să suporte nici o modificare. Majoritatea termenilor, noțiunilor și elementelor de acest fel, moșteniri aproape exclusive ale teoriei muzicale elenistice, au cunoscut, cum arătăm la început, o evoluție care nu de puține ori a alterat pînă la nerecunoaștere semnificațiile originare. În multe și fericite cazuri, tradiția orală (și deci practica) a suplinît lacunele, ezitățile și impotmolirile teoriei. Dacă ne rezumăm însă la problema definirii timpului prim, putem afirma că atît de hulita, cîndva, reformă de la 1814 a evidențiat și în această privință mai degrabă efortul clarificării și consolidării unei tradiții milenare, cu obirșii în însăși vechea teorie aristoxeniană a ritmului. „Dascalii cei mari” ⁸⁰, promotori îndrăzneți ai reformei și cunoscători avizați ai totalității producției imnografice răsăritene ⁸¹ au întreprins, înainte de a trece la elaborarea propriu-zisă a „metodului celui nou”, o vastă operă de editare și analiză a moștenirii muzicale bizantine. Ar fi de ajuns să amintim aici prodigioasa activitate a lui Hurmuzios, materializată în cele 70 de tomuri editate de Panaghios Tafos ⁸². Erudiția elinească a acestor străluciți savanți, între care îl aflăm prenumărat și pe ὁ μουσικολογικώτατος Κύριος Petru Efesiul, cu școala lui bucureșteană ⁸³, e atestată abundent de numeroasele citate clasice din cuprînsul *Marelui theoretikon*, a căror identificare și confruntare ar putea constitui obiectul unui studiu aparte. Este și aceasta o dovadă că „legătura a fost și a rămas solidă”, cum seria recent ⁸⁴ prof. Gh. Ciobanu, referindu-se la semiografia bizantină.

⁷⁴ Cf. și *Theōrēt. mega*, § 114. L.-A. Bourgault-Ducoudray, *Études sur la musique ecclésiastique grecque...*, Paris, 1877, *Abrégé de la théorie de la musique byzantine de Chrysanthos de Madytos*, p. 89 : „L'interalle d'un battement à un autre représente un temps” (traducerea aparține lui Ém. Burnouf, cf. *ibidem*, Appendice, p. 77).

⁷⁵ *Theōrēt. mega*, p. 65 urm., §. 147.

⁷⁶ *Bazul*, p. 39.

⁷⁷ *Theōrēt. mega*, p. 67, §. 150.

⁷⁸ Cf. *supra*, nota 25. F. Greif în *RÉG*, t. XXVI (1913), p. 316 (nota).

⁷⁹ „On doit mettre à la disposition des musicologues, des paléographes et des liturgistes, aussi bien qu'à celle des amateurs éclairés, des monographies complètes et des éclair-

cissements sur tous les points discutés (I. D. Petresco, *Études...*, I, p. 7).

⁸⁰ Pann, *Bazul*, p. II.

⁸¹ Chrysanthos era familiarizat și cu muzicile arabo-persană și europeană, ca de altminteri și maestrul său Petros Byzantios. Cf. G. I. Papadopoulos, *Symbolai eis tēn historian tēs par'ēmin ekkl. mousikēs...*, Athena, 1890, p. 333 urm.

⁸² *Ibidem*, p. 331.

⁸³ *Theōrēt. mega*, Prologos, p. η' (7). Despre Petru Efesiul, a se vedea : Titus Moisescu, *Prologomene bizantine*, București, 1985, p. 83—90.

⁸⁴ Gh. Ciobanu, *Ritmica neumelor bizantine...*, în : SCIA, seria TMC, T. 34, 1987, p. 38.

CLIMAT MUZICAL ȘI VIAȚĂ COTIDIANĂ ÎN CORRESPONDENȚA MUZICIENILOR ROMÂNI (II)

de LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU

In scrisorile interpreților și compozitorilor, dar și în cele ale organizatorilor (fie impresari, fie prieteni ai artiștilor), turneele de spectacole și concerte sînt amintite ca tot atitea evenimente, pentru unii ca și pentru alții, care erau destinate să învieze și să dea noi impulsuri vieții muzicale românești, să lase amintirea unor seri de împliniri, de glorie și desfătare, dar și de comuniune spirituală. Aceste pagini de corespondență sînt extrem de vii, imperative, au un ritm alert, energic; sînt scrise de oameni care călătoreau mult, care cîntau mult, și aveau timp puțin; sau de oameni care abia așteptau să ridice pe scenă sau pe estrada de concert *evenimentul muzical*, dorit uneori de ani în șir.

În plină glorie, către sfîrșitul anului 1920, Leonard, împreună cu compania „Leonard-Maximilian”, întreprindea un lung turneu în Banat și Transilvania, un turneu pe durata unui an, vreme în care companiei sale de operetă urma să i se amenajeze la București o sală proprie (vechea sală a Teatrului Liric fusese cedată Operei Române). „Dragă Mărcuș, Am primit scrisoarea ta la Timișoara. Nu ți-am răspuns nimic fiindcă nu mă înțelesesem cu Goga încă. Acum iată ce te rog. Voi ați primit o adresă, tu sau primarul sau prefectul județului, precum că pe ziua de 1 martie compania lirică ministerială «Max-Leonard» de sub conducerea mea va veni la Oradea să joace o lună. Te rog deci pe tine a-mi răspunde, dacă în teatrul cel mare de acolo mi se va pune la dispoziție decrurile trupei maghiare, orchestra și oamenii de scenă, adică mașiniștii, deoarece eu nu am nici decoruri, căci au ars la Timișoara, și nici orchestră, căci aceea este locală din Arad și din Timișoara. În afară de asta te rog a-mi răspunde dacă trupa maghiară de acolo vrea de bună voie să ne lase să jucăm 14 zile, căci atît voesc a juca în Oradea, punîndu-ne la dispoziție prietenește ce ne trebuie, adică orchestra și decorurile, pe care bineînțeles le vom plăti. În caz că toate acestea se pot aranja, aș începe spectacolele pe ziua de vineri 4 martie 1921. Te rog asemeni a-mi răspunde de e posibilă încartiruirea a 60 [de] persoane în hoteluri pe prețuri de încuartirare cum avem și aici, și cum am avut și-n Timișoara. Aștept grabnic răspunsul tău. Cu dragoste frățească...”¹. După cîteva zile, Leonard revine cu cîteva rînduri: „Frate Mărcuș, Frîmii ordin de la M.S. Regele și de la Ministerul Cultelor să viu la voi. Aranjează te rog lucrurile cum e mai bine cu regizorul nostru N. Iliescu. Te rog ordonă să mi se pue la dispoziție orchestra teatrului și decorurile de acolo. Asemeni ai grijă să am două odăi la hotelul cel mai apropiat, și cele mai frumoase. Eu voi sosi cu automobilul luni 28 Februarie. Ai tu grijă, frate, de tot...”².

¹ Nicolae Leonard către Ștefan Mărcuș, Arad, 14 februarie 1921. BARS, S $\frac{19(2)}{CLXXXII}$.

² Nicolae Leonard către Ștefan Mărcuș, Arad, 19 februarie 1921. BARS, S $\frac{19(3)}{CLXXXII}$.

După sosirea la Oradea, altă scrisoare, scurtă, adresată tot lui Ștefan Mărcuș : „Am vorbit cu Maximilian și te roagă foarte mult să-l ierți că nu poate veni diseară la tine, dar nevasta lui nu se simte bine. Eu voi veni deci singur. Vei avea tu grijă, prin urmare, ca la 10 1/2 să vie trăsura ta să mă aștepte la ieșirea artiștilor de la scenă. Cu dragoste mare . . . ³. Și aici, ca peste tot, cîntărețul fusese purtat în triumf.

Correspondența lui Leonard era condusă cu eleganță, „pusă în pagină” cu fină atenție pentru efectul estetic ; cîntărețul seria adesea pe o hirtie de culoare palid albăstruie, pe care era imprimată monograma sa în stacojiu închis. Două scrisori adresate actorului C. I. Nottara, într-un stil solru, îi dezvăluie convingerile sale de artist propagator al muzicii românești. Prima este expediată din Paris : „Scumpe Maestre, Deși departe de D-ta, te rog a nu-ți închipui o clișă că te-am uitat. Puternica D-tale personalitate artistică îmi apare mult mai măreață acum cînd, trăind în mijlocul marilor artiști parizieni, le văd mai bine creațiile și felul lor de a interpreta anumite roluri create de D-ta în țara noastră. Pentru țară și pentru noi artiștii tineri a fost un necroc că te-ai născut Român, pentru D-ta, însă, nu. Eu, dragă Maestre, am succes foarte mare. Sint încîntat că am putut dovedi cîrmuitoților de la Ministerul Artelor că pot exista și fără concursul lor. Culmea e că Ministerul Artelor (francez) mă trimite pentru 8 reprezentații în propagandă în Alsacia și Lorena, iar Ministerul nostru nu mă trimite în Ardeal sau Bucovina [. . .]. Ce ne mai trebuie operetă românească, bine că avem 4—5 trupe de operetă maghiară și 2 germane ! Eu, scumpe Maestre, sper să mă reintorc în țară pe la finele lui Aprilie. Trebuie să termin angajamentul la 1 Martie, dar, în urma strălucitului succes ce am avut, s-a mai prelungit seria piesei cu încă 50 de spectacole. Termin scumpe Maestre urîndu-ți sănătate multă și necroc întru toate . . . ” ⁴. Și a doua, nedatată și fără locul de expediție : „Iubite Maestre, Lovitura ce o primești este mult mai mare decît crezi D-ta . . . O întreagă companie își pusese speranța în concursul D-tale atît de prețios, dar dacă boala care te chinuiește nu-ți dă răgaz, atunci nu mai pot zice nimic nici eu, nici camarazii mei. Îți mulțumesc din inimă pentru fotografie și-ți urez o sănătate deplină . . . ” ⁵.

Turneul de concerte al Societății corale „Carmen” din anul 1924 la Oradea, Satu Mare și Arad constituie subiectul a mai multor scrisori între D. G. Kiriac și Ștefan Mărcuș. Tot așa, pentru buna izbindă a turneului, se apelează, afectuos sau ceremonios, la prieteni, la cunoscuți. „Dragă prietene, Pe cînd lucram cu toții la unirea sufletească a fraților, ai colaborat așa de frumos cu Societatea « Carmen », acum vreo 12 ani, la Teatrul Național din București. A venit rîndul să colaborezi acum pe altă cale, — să ajuți Societatea « Carmen » să dea concerte la Oradea-Mare, Satu-Mare și Arad. [. . .] Noi nu voim să vă punem la cheltuieți. Spesele ne vor privi ; numai trebuie ca cineva din localitate să se ocupe de aranjamentul concertelor, cuartir și hrană. La Satu-Mare am scris d-lui Avocat Dr. Boroș, președinte al Reuniunii române de cîntări « Astra Culturală ». Am scris personal și d-lui Mișu Cantuniari. La Oradea numai d-tale ți-am scris. Voi mai ruga și cîțiva prieteni să se ocupe de noi. [. . .] La Arad am fost invitați încă de astă toamnă de către Dl. Dr. Goldiș. Nu puteam să mă adresez și la alții, intrucît d-sa aranjează venirea noastră prin « Astra » și Căminul Cultural. [. . .] Venim în număr de 150—160 persoane, bărbați și femei [. . .] ” ⁶. Desprindem dintr-o altă scrisoare : „[. . .] Dacă venim oficial sau nu ? — Nouă ne place să nu fim oficiali, ci cu dragoste așteptați. Oficialitatea ne înpăimîntă pe noi. Pare-ar fi ceva forțat. Pe de altă parte, noi nu cerem să ne bucurăm de cine știe ce avantagii. Nu vrem să cădem belea pe capul autorităților. Nu cerem nici primiri, nici mese. Cum mergem în loc depărtat, unde nu cunoaștem lumea și lumea d-acolo nu ne cunoaște, apelăm la puținii cari ne cunosc să ne ajute ca să ne dea posibilitatea să fim găzduiți și să primim hrana pe timpul cît vom sta, pe un preț cuviincios, și să ne înlesnească toate aranjamentele cerute pentru ca publicul să vie la concert (publicații, sala, desfacere de bilete). Toate acestea vor fi rambursate de noi, atît din venitul net al concertului cît și din fondul nostru de excursie. Poziția noastră este următoarea : „Ministerul a dat Societ[ății] « Carmen » o subvenție

³ Nicolae Leonard către Ștefan Mărcuș, f. 1., f. a. [Oradea, martie 1921]. BARSR, S $\frac{19(1)}{CLXXXII}$.

⁴ Nicolae Leonard către Constantin I. Nottara, Paris, 2 martie 1926. BARSR, S $\frac{32(1)}{CLXXX}$.

⁵ Nicolae Leonard către Constantin I. Nottara, f. 1., f. a. BARSR, S $\frac{32(2)}{CLXXX}$.

⁶ D. G. Kiriac către Ștefan Mărcuș, București, 24 martie 1924. BARSR, S $\frac{18(4)}{CLXXXII}$.

de 100 000 lei pentru propagandă culturală în noile teritorii". Aceasta este rezoluția d-lui ministru Lapedatu. Din această rezoluție se poate vedea dacă sintem sau nu oficiali. [...] Se poate înțelege poziția noastră. Nouă ne este indiferent : oficial sau neoficial. Ne ține mai de cald : prietenește [...]”⁷.

În ajunul plecării din București, la 23 aprilie 1924, D. G. Kiriac îi expediază lui Ștefan Mărcuș două scrisori, una prietenească, plină de afecțiune, și o a doua „oficială”, pe hîrtie cu antetul Societății corale „Carmen”. „Am văzut anunțată venirea noastră în « Tribuna » — scrie D. G. Kiriac în prima scrisoare. „Îmi inchipui că trebuie să vă fi ostenit D-voastră, cei ce vă ocupați cu aranjamentul venirii noastre. Vă mulțumim din toată inima. Dar noi am întâmpinat mari necazuri cu această excursiune. Ministerul Comunicațiilor n-a voit să ne acorde reducerea de 15% și, cu mare greutate, ne-a acordat vagoanele necesare. Acompaniator am găsit bun. Va veni Pessionac, pe care îl știi d-ta de la 1913. D-na Locusteanu va veni. Folescu a promis că vine (el e președintele activ al Societății), dar este bolnav și răgușit, din cauza multelor voiajuri ce a făcut în țară cu ceilalți cîntăreți, de cînd au plecat de la Operă. Eu de asemenea am fost bolnav. [...] Noi avem însă destul program, atît coruri cît și soluri, (program — n.n.) care se mai poate mări chiar. Mi-ar părea rău însă de Folescu, dacă nu se face bine, pentru că el este fala noastră, și merită să fie auzit și de străini [...]”⁸. Cea de a doua scrisoare, cea „oficială”, dă amănunte privitoare la programul „excursiunii” ca și al organizării concertelor (de la orarul trenurilor pînă la amenajarea scenei de concert, „în amfiteatru”), la „încuarterare”, „hrană” și cheltuieli, adăugîndu-se și un model pentru „redactarea afișului”⁹.

În corespondența lui D. G. Kiriac — în cea mai mare parte a ei publicată¹⁰ — a apărut permanent ideea de „propagandă artistică” pe care formațiile corale urmau să o susțină „în toate părțile locuite de români”. Puținele „inedite” prezentate aici vin să se adauge — prin spiritul lor — scrisorilor deja tipărite. Anul 1906 a constituit un moment de vîrf în viața muzicală românească, prin afirmarea creației și interpretării în domeniul muzicii corale. Grandiosul festival coral de la București din cadrul Expoziției jubiliare, a cărui organizare se datora și lui D. G. Kiriac, a reunit forțe creatoare din toate regiunile locuite de români. Recunoștința invitaților din afara României n-a întârziat să se arate, prin nenumărate onoruri și prin scrisorile ce i-au fost adresate lui D. G. Kiriac. Avem în față o scrisoare de răspuns trimisă de D. G. Kiriac președintelui Societății muzicale „Armonia” din Cernăuți : „Onorate Domnule Președinte, Adine m-a mișcat scrisoarea D-voastră, prin care îmi arătați că adunarea generală a Societății « Armonia » mi-a făcut deosebita distincțiune de a mă numi membru onorar al societății. Vă mărturisesc că această distincțiune mai întîi îmi este scumpă, cînd îmi amintesc că cele dintîi coruri românești, frumoase și bine scrise, cari din fericire mi-au căzut în mînă în primii ani ai educației mele muzicale, au fost acelea ale societ[ății] « Armonia ». În urma legăturii de educație cu « Armonia », ce s-a stabilit în inima mea prin vechea cunoștință cu cîntecele « Armoniei », astăzi mă simt foarte fericit văzîndu-mă în mod formal în familia pe care o doream atîta și în care mă aflu de mult cu sufletul. [...] Momentele de înălțare națională pe care le-am petrecut împreună astă-vară, cînd am avut fericirea să ne cunoaștem Românimii din toate unghiurile —, să dea Dumnezeu să ne fie momente de inspirație sănătoasă pentru a lucra cu temeinicie la viitorul cultural al națiunii noastre [...]”¹¹.

Ca „membru onorar” al Societății „Armonia”, D. G. Kiriac s-a simțit obligat ca, după numai cinci luni, să pornească din nou la drum cu corul său, „Carmen”, pentru a cînta în fața colegilor din Cernăuți. Din Gara de Nord el expediază ministrului Cultelor o ultimă scrisoare prin care se solicita motivarea absențelor pentru coriștii de la Domnița Bălașa, coriști care activau și în corul „Carmen” : „[...] Societatea « Carmen », în urma invitațiunii societăților bucovinene, pleacă astă seară în Bu-

⁷ D. G. Kiriac către Ștefan Mărcuș, București, 15 aprilie

1924. BARS, S $\frac{18 (5)}{CLXXXII}$.

⁸ D. G. Kiriac către Ștefan Mărcuș, București, 23 aprilie

1924. BARS, S $\frac{18 (8)}{CLXXXII}$.

⁹ D. G. Kiriac către Ștefan Mărcuș, București, 23 aprilie

1924. BARS, S $\frac{18 (7)}{CLXXXII}$.

¹⁰ D. G. Kiriac, *Pagini de corespondență*. Ediție îngrijită, prefăcută și adnotată de Titus Moisescu, București, 1974.

¹¹ D. G. Kiriac către președintele Societății muzicale „Armonia” din Cernăuți, București, 10/23 aprilie 1907.

BARS, S $\frac{7}{DCXXX}$.

covina, pentru a da concerte, sau mai adevărat pentru a deștepta, prin cîntec, la viața românească pe românii de pretutindeni, pentru a da ocazia să ne cunoaștem, să ne iubim și să ne prețuim. Din Societatea noastră fac parte și cîteva domnișoare care cîntă în corul bisericii Domniței Bălașa. Excursiunea noastră nu împiedică cituși de puțin serviciul bisericii, deoarece toată lumea va fi la serviciu sîmbătă dimineața, cînd este sărbătoare. Vă rog însă foarte mult să interveniți pe lingă Dl. Wachmann să scuze absințele de la repetițiuni ale d-șoarelor în săptămîna aceasta. Așa mi-a cerut Dl. Wachmann printr-o scrisoare ce mi-a trimis astăzi, în ziua plecării. Vă garantez, D-le Dr. Istrati, că nu este vorba de nici o intrerupere de serviciu. Fiîndcă cunoașteți scopul frumos ce urmărim, și vă puteți închipui cu cită trudă putem face puținul bun pe care îl realizăm, am îndrăznit a mă adresa Dvoastră cu rugămîntea aceasta. [...]”¹².

Sufletește aparținînd corului „Carmen” — începînd cu anul 1906 de cînd i-a devenit membru, și de cînd i-a rămas în continuare colaborator —, Gheorghe Folescu, cîntăreț de renume în chiar anii tinereții („fala noastră” — cum va scrie, mai tîrziu, D. G. Kiriac¹³), onora invitații nu numai pe scenele de operă, ci și în cadrul concertelor reuniunilor corale, printre care cele ale Societății „Carmen” și ale „Reuniunii de cîntări” din Brașov. Mărturie generozității, dar și modestiei sale artistice, stă această scrisoare trimisă de cîntăreț reuniunii din Brașov : „[...] Ori de cîte ori este vorba de concertele reuniunii Dvoastră, mă bucură și primesc cu multă bucurie să iau și eu parte la ele. Condițiile mele sunt de așa fel ca să nu stîngherească cu nimic mijloacele materiale ale reuniunii și scopul frumos și înalt al ei. Concertele pot fi oricînd afară de timpul de la 1 — 20 decembrie cînd sunt ocupat aici, în București, tot pentru reprezentații [...]”¹⁴.

Între cele două formații corale („Carmen” din București și „Reuniunea de cîntări” din Brașov), cît și între cei doi conducători ai celor două formații (D. G. Kiriac și George Dima) se stabiliseră vechi relații de colaborare : concerte, turnee, schimb de soliști. Cele mai frecvente solicitări erau cele ale împrumuturilor de partituri muzicale : „Frate Dima, Eu am fost tot pe drumuri în timpul din urmă. Cu toate astea am lăsat vorbă bibliotecarului Societății să trimeată dlui Oancea parte din notele cerute. Cred că vor fi sosit. Iată ce am spus să trimeată : 1. Marș din *Ruinele Atenii*, întreg materialul ; 2. Trei cîntece pentru cor, de Ciuntu. Partitura ; 3. *Il bell' amore*. Partitura ; 4. *Țiganii* de Hûe. Partitura ; 5. O colecție de coruri, în care se găsește și ceva de Cucu. N-am putut trimete *Valurile Dunării*, pentru că ne trebuie pentru serata Societății (6 martie). Și nici după aceasta nu va fi liber acel material, pentru că ne va trebui pentru concertele ce vom da la Iași și la Galați (27 și 29 martie). Partitura și părțile de orchestră, însă, sînt disponibile. De asemenea, avem nevoie de corurile lui Ganea, pentru concertele anunțate. Aș vrea să știu dacă s-au primit notele [...]”¹⁵. Scrisoarea din 29 februarie 1912 repetă aceeași solicitare¹⁶.

Prezența lui Gheorghe Folescu în spectacolele de operă reprezentate de brașoveni va sugera ideea unor posibile reprezentații scenice de operă și în cadrul societății corale „Carmen”. Astfel, către sfîrșitul anului 1913, D. G. Kiriac va începe repetițiile la opera *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni : „[...] Îmi trebuie partea tenorului — Turidu și a sopranei — Santuzza din « Cavalleria rusticana », cu traducerea românească după care au cîntat la Brașov Dna Triteanu și Mărcuș. Rugămîntea mea este să mi le trimiteți de la Reuniune sau să puneți pe decopiator să le scrie și să mi le trimeată în contul meu. Acest lucru cred că s-ar putea face în 7 — 8 zile. Precum veți fi aflat la Brașov, fratele Ghiță Folescu și alții m-au scos și pe mine din minte, să dăm și noi reprezentații de teatru. În mare fierbere m-au băgat. De bine ce mă liniștisem și mă îngrășasem puțin, acum iar trebuie să reviu la starea de mai înainte [...]”¹⁷.

¹² D. G. Kiriac către Constantin I. Istrati, București, 2 septembrie 1907, Gara de Nord. BARS, S $\frac{19(2)}{DCLXXV}$.

¹³ A se vedea scrisoarea de la nota 8.

¹⁴ Gheorghe Folescu către protopopul din Brașov, [București], [1913 — 1914]. BARS, S $\frac{8}{CXLV}$.

¹⁵ D. G. Kiriac către George Dima, București, 12 februa-

rie 1912. BARS, S $\frac{2(1)}{CLXXXV}$.

¹⁶ D. G. Kiriac către George Dima, București, 29 februarie 1912. BARS, S $\frac{2(1)}{CLXXXIV}$.

¹⁷ D. G. Kiriac către preotul din Brașov [Reuniunea de cîntări din Brașov], București, 12/25 noiembrie 1913. BARS, S $\frac{48}{CLXXII}$.

Schimbul de partituri, sau copii după partituri, între formațiile muzicale sau între muzicienii români, era o practică veche, tipărirea de muzică în România aflându-se într-o fază incipientă. Repertoriul românesc simfonic sau lirico-dramatic circula numai în manuscris. Când societatea „Armonia” din Cernăuți, de pildă, a dorit să reprezinte în anul 1903, *Urta satului*, opereta lui Alexandru Flechtenmacher după un libret de E. Carada (premiera avusese loc la București, în anul 1877), Tudor Flondor se adresează lui Dimitrie Onciul, la București, pentru a obține partitura necesară : „Mult stimat Domnule Profesor, Vă mulțumesc pentru deosebita Dvoastră amabilitate în chestiunea noatelor dorite. Binevoiți a urgenta decopiarea, ca să putem primi partitura cit se poate de curînd. De primim noatele în timpul proxim, atunci e posibil să delectăm publicul nostru la primăvară cu opereta aceasta (*Urta satului* de Al. Flechtenmacher — n.n.). Imediat ce va fi copistul gata binevoiți a mă înștiința ca să pot trimite remunerațiunea [...]”¹⁸. Cum, probabil, nu s-a răspuns la prima scrisoare, după două luni se revine : „Mult stimat Domnule Profesor ! Vă rog în numele soc[ietății] filarm[onice] « Armonia » să aveți amabilitatea de a înrăuri să se decopieze și să ni se trimită în timpul cel mai scurt partitura piesei amintite « Urta satului » ; e timpul cel mai suprem ca să se înceapă cu esercitarea piesei, ca să se poată reprezenta la primăvară. [...] Vă rog numaidecît să ni se trimită cit mai curînd [...]”¹⁹.

Correspondența vremii conține referiri cu privire la opțiunea muzicienilor pentru un anumit repertoriu și, uneori, relatări cu privire la gustul estetic al publicului. Cu atît mai prețioase acestea din urmă, întrucît atmosfera de epocă poate fi desprinsă direct prin lectura scrisorilor. Din fondul de corespondență „Nottara” al Bibliotecii Academiei R. S. România, am ales două scrisori expediate de actorul Petre Liciu, aflat în turneu, lui Constantin I. Nottara, ambele din anul 1907 (scrisorile au antetul „Compania Dramatică P. Liciu”). Prima este trimisă de la Băile Slănic : „[...] Pe cînd crezi să fixăm data Concertului, căci 2 nu cred să fie cu puțință de dat ; deoarece, cu toate că e multă lume, și încă are să mai vie, dar nu știu cum e anul acesta că toate merg prost : și teatrul și balurile [...]. Calitatea publicului lasă de dorit. Aici mai e un concert miercuri, al tenorului Ștefan Ionescu, pe care îl acompaniază tot Fuchs ; [...] e același piano ; ș-apoi mi se pare că l-a acordat ; sigur nu știu [...]”²⁰. A doua scrisoare este trimisă din Brăila : „Iubite Domnule Nottara, O veste bună : concertul se anunță frumos, o să fie lume ; a început să se vîndă încă de acum cîteva zile, ceea ce e un simptom excelent. [...] Am anunțat concertul Nottara junior, cu concursul d-lui Fuchs și Companiei dramatice « P. Liciu ». Trupa mea o să joace « Căpitănia de un ceas » la mijlocul Concertului, iar Tănase va spune versuri. De altfel toți ciți cumpără bilete, de Costică se interesează și cercetează ; el e marea atracție ; pe dinsul sînt curioși să-l vadă ; de restul programului nu se interesează. A mai fost un concert aici, al D-rei Marin (care a fost și la Slănic), dar n-a făcut nimic ; ceea ce dovedește ce mult face să lase un tată un nume bun fiului său. Numele Nottara numaidecît a atras atenția binevoitoare a publicului [...]”²¹.

O scrisoare a lui George Dima către Lucia Minodora Cosma, din anul 1914, în care se comentează în principal tot aspecte ale repertoriului muzical și posibilitățile practice de execuție a lui, atinge însă și delicata problemă a educației muzicale : „Mult stimată Doamnă Cosma ! Am primit scrisoarea Dvoastră și vă mulțumesc de vocile de presă [pe] care mi le-ați trimis și pe care cu interes și cu satisfacție le-am citit. La turneul ce-l veți întreprinde în România, vă doresc cel mai strălucit succes. Sînt vreo doi ani de cînd nu am avut plăcerea a vă auzi, și mă bucur cînd mi se va da ocaziunea să vă ascult. La dorința Dvoastră vă trimit aici alăturat reducția pentru pian de la « Crăiasa ielelor ». Rolul Crăiesei nu este așa [de] mare dar este f[oarte] de efect. La început este liric și chiar numai la sfîrșit cade în accente dramatice. Fiți bună, parcurgeți-i și vă dați părerea, dacă voiți să-l primiți sau nu. Eu mi-am făcut nădejdi să-l cîntați Dvoastră, dar nu insist în caz că Dvoastră nu v-ar conveni. Dacă aș fi avut tenorist bun, care să ducă ușor pînă în si bemol,

¹⁸ Tudor Flondor către Dimitrie Onciul, Cernăuți, 16 octombrie 1902. BARS, S $\frac{17 (1)}{XX}$.

¹⁹ Tudor Flondor către Dimitrie Onciul, [Cernăuți], 4 decembrie 1902. BARS, S $\frac{17 (2)}{XX}$.

²⁰ Petre Liciu către Constantin I. Nottara, Băile Slănic, 8 iulie 1907. BARS, S $\frac{36 (3)}{CLXXX}$.

²¹ Petre Liciu către Constantin I. Nottara, Brăila, 6 octombrie 1907. BARS, S $\frac{36 (5)}{CLXXX}$.

aș fi studiat « Stabat Mater » de Rossini, unde este partul sopranului solo cum nu se poate mai de potrivit pentru Dvoastră. Lipsa de tenor m-a făcut să abstau deocamdată de la « Stabat ». [...] Ce privește ariile din « Creațiunea », mie mi-e egal [pe] care doriți s-o cîntați. De altcum eu nu insist pe lingă acestea. Le-am amintit numai că ce — fiind frumoase — le avem traduse și avem și tot materialul de note, și astfel putem trece peste greutatea traducerii și ale procurării. [...] Cultura domnilor e cu totul lipsită de ceeace numim muzică. Dobă de carte, dar tot ce bate în sfera artelor lipsește. Pînă ce n-om avea generații ieșite din orășeni care să cultive muzica în familie, n-o putem duce departe. Cu toate acestea trebuie să nu stăm locului, ci să muncim și să facem ceea ce putem între împrejurări înguste, pentru ca să preparăm terenul pentru urmași. [...]”²².

În anul 1919 ia ființă Conservatorul din Cluj, sub direcția lui George Dima. Printre profesori fusese numit și Dimitrie Popovici-Bayreuth care, însă, nu s-a prezentat la catedră. În primăvara anului 1920 este inaugurată și prima stagiune a Operei Române din Cluj, a cărei direcție va fi preluată de D. Popovici-Bayreuth. Corespondența dintre cei doi muzicieni, aflată în fondurile Bibliotecii Academiei R. S. România, ilustrează perioada de organizare a celor două instituții. Reproducem aici două scrisori trimise de Dimitrie Popovici-Bayreuth (aflat la București, în toamna anului 1919) lui George Dima, la Cluj. Prima scrisoare : „Dragă Ghiță ! Tocmai primesc scrisoarea ta rec[entă] din 21 oct., pe care de altfel o așteptam, ca să aflu ce ați mai pus la cale cu Conservatorul și cu Opera. Bine, văd că cu școala s-a hotărît întru cînt și-ți mulțumesc de știrea bună [pe] care mi-o dai. Dar cu postul de la Operă nu știu încă absolut nimic ce s-a decis în astă privință. De la dl Brediceanu n-am primit nici o știre și de aceea sînt tare nedumerit. [...] Dacă mi se creează, adică mi se dă o punte de legătură, sub o formă mai precisă, între Conservator și Operă, atunci primesc bucuros să conlucrez pentru viitoarea alcătuire a Conservatorului — clasa de cînt și de repertoriu de operă — dar în același timp să fiu ceva de seamă și în teatru, unde, bazat pe experiența și numele [pe] care mi le-am cîștigat între străinii de seamă în ale artei, ași avea dreptul să revendic astă cerere unde ași avea multe de zis și de alcătuit. Desigur că tu mă înțelegi mai bine decît oricare altul, de aceea și grăesc cu tine, ceea ce greu mi-ar fi să o deslușesc altora. În ceea ce mă privește pe mine ca profesor sau diriginte al claselor de cînt, operă etc., primesc bucuros postul din Cluj pe 2 sau 3 ani — înțeleg timpul absolut necesar ca să pot da și rezultate vădite la producerea claselor de cînt și operă. [...] Am vorbit cu Cucu, care ar vrea să vină la Cluj, și de care ți-am vorbit și eu. Apoi chiar ieri a venit la mine un bun violonist — absolvent al Conservatorului d-aici : Teodorescu, care e și un excelent executant de orchestră. Ai vreo știre de la Ciolan din Iași ? Și Caravia d-aici ar dori să vină acolo — acesta ar fi un excelent corepetitor și prof[esor] de piano. La Conservator veți avea nevoie de cel puțin 2 acompaniatori și corepetitori, care vor trebui plătiți ca și ceilalți profesori — avîndu-se în vedere munca intensă [pe] care o vor depune. [...] Cu toată dragostea...”²³.

Și a doua : „Dragă Ghiță ! Prin amicul Teodorescu care vine la voi la Cluj, [i]ți trimit aste cîteva rînduri și să-ți spun că pînă azi n-am primit răspuns la scrisoarea mea din 28 a lunii trecute. Era o scrisoare în care-ți răspundeam mai pe larg la scrisul tău din 21 octombrie. Am auzit de angajamente pentru opera voastră, dar fără precizie mai lămurită. De asemenea citesc că diferiți profesori — între care și Sibianu din Iași — vin la Conserv[atorul] din Cluj. Din cauză că n-am primit nici un răspuns la scrisoarea mea din 28 oct. sînt cu totul nedumerit. Te rog, dacă poți, serie-mi dacă ai primit acea scrisoare și cam ce ați hotărît cu școala și teatrul. Cu dragoste DPB. [P.S.] Dacă cu catedra de vioară sînteți încă în căutare, ar fi aici un bun muzicist, fost elev al Conservatorului nostru, și care are praxă de ansamblu ; se numește Teodorescu și cred că v-ar aduce bune servicii, avînd și o rutină îndestulătoare. Răspunde-mi — dacă poți — prin cineva care vine direct aici, căci prin poștă rămînem în mare întîrziere. Baritonul Teodorescu, care-ți aduce aceste cîteva cuvinte, vine pentru Opera voastră, a fost angajat de reprezentantul dlui Pavel [...]”²⁴.

²² George Dima către Lucia Minodora Cosma, Brașov, 16 Ianuarie 1914. BARS, S $\frac{5}{3}$ CLXXXV.

²³ Dimitrie Popovici-Bayreuth către George Dima, Bucu-

rești, 29 octombrie 1919. BARS, S $\frac{5}{1}$ CLXXXIV.

²⁴ Dimitrie Popovici-Bayreuth către George Dima, [București], 18 noiembrie 1919. BARS, S $\frac{5}{2}$ CLXXXIV.

Tot cu prilejul înființării Conservatorului din Cluj, i se adresează lui George Dima și D.G. Kiriac : „Iubite frate Dima, Dacă vremurile și împrejurările nu ne-au permis să ne întâlnim, cu toate acestea, dese au fost momentele și de suferință și de bucurie când ne-am gândit unii la alții. Scărlătescu mi-a adus știri de la d-ta, și mă bucur că ești sănătos și [că] poți lupta pentru a pune la cale instituția cea nouă românească, a Conservatorului din Cluj. Să zic într-un ceas bun : să trăiască și să înflorească. Și acum, cu credința că îți pot fi de folos, îți recomand cu toată căldura pe tânărul nostru muzician și compozitor Gheorghe Cucu, pentru vre-unul din cursurile teoretice de la Conservatorul din Cluj. Este bun pentru armonie și contrapunct, pentru teorie elementară și solfegiu (principii) sau pentru cor. El însă ține foarte mult la cursul de armonie, pentru care a dovedit multă pricepere și metodă în timpul cât a suplinat la Conservatorul din București. Informațiuni poți lua și de la prietenul Dimitrie Popovici, care îl cunoaște bine. În scurt, studiile și activitatea lui stau așa : A fost unul dintre elevii distinși ai Conservatorului nostru la cursurile teoretice. A fost diriginte al corului Capelei române din Paris, vreo 6 sau 7 ani, și în timpul cât a stat la Paris a urmat și cursul de compoziție al maestrului Vincent d'Indy la «Schola Cantorum». Reintors de la Paris, a fost numit diriginte al corului Mitropoliei din București, unde funcționează și acum. La examenul de capacitate pentru Maeștrii de liceu a fost clasificat întâiul. A suplinat mai mulți ani cursul de teorie și solfegiu și pe cel de armonie, cu care ocazie a arătat frumoase calități de pedagog. A scris coruri, și în special muzică religioasă, pentru care a câpătat anul acesta «Premiul Enescu». Noi nu putem zice decât bine și frumos de dinsul și de aceea mi-am luat curajul să-l recomand după cum merită. El și-a trimis deja cererea și titlurile la cei în drept. Primește multă sănătate și o strângere de mână călduroasă din partea lui D. G. Kiriac”²⁵.

²⁵ D. G. Kiriac către George Dima, București, 1 octombrie 1919. BARSR, S $\frac{2 (2)}{CLXXXIV}$.

PLEDOARIE PENTRU „FILMUL DE AUTOR”

de FLORIAN POTRA

In interviul intitulat „Cum se privește un film”, care ține loc de introducere la culegerea sa de 148 de cronici, *Al cinema* (*La cinema*, Bompiani, Milano, 1975), Alberto Moravia răspunde, printre altele și întrebărilor : „Să abordăm chestiunea «genurilor» cinematografice. Cum trebuie să ne comportăm față de ele? E preferabil să alegem, să fim selectivi, sau să vedem de toate?” Replica lui Moravia — condiționată, firește, de abolirea crociană a genurilor în literatură — e categorică : „Clasificarea pe genuri e absolut arbitrară. Există o singură clasificare valabilă, aceea care împarte filmele în două mari categorii : filmele comerciale și *filmele de autor*. *Pe mine mă interesează numai filmele de autor*, deoarece filmele comerciale posedă o singură și scontată metaforă : aceea a banului și a succesului” (subl.n.). Ce înseamnă, pentru Moravia, „film de autor” aflăm imediat din reflecțiile rostite pe marginea condiției sale de spectator, un spectator „încă destul de naiv ca să se identifice cu acțiunea, dacă e pasionantă”, fapt care nu-l împiedică totuși „pe de altă parte, să se arate interesat de modul în care s-a descurcat regizorul”. Ca exemplu e oferit finalul *Profesiunii: reporter* de Michelangelo Antonioni. „Aici, *raportul regizorului cu realul*, adică ideea sa de cinematograf, a devenit mai important decât povestea depănată în film” (subl.n.). Moravia face, totuși, o concesie, altminteri *La cinema* ar fi trebuit să cuprindă mult mai puțin decât 148 de recenzii : „Să ne înțelegem, printre filmele de autor includ și filme ale unor autori eventual modești. Un exemplu : în «Sugarland Express», regizorul nu e un autor cu majusculă, dar caută să spună ceva”. Și actorii?, insistă gazetarul-interlocutor ; a „privi” un film înseamnă și a te pricepe să-i „privești” interpretii. „Enunț o premisă — răspunde Moravia. — Singurul care se exprimă într-un film e regizorul. Ceilalți sînt doar adjuvanți. Chiar și scenariștii. Odată făcută această precizare, trebuie să recunosc că și jocul actorului poate să fie fascinant. Într-un asemenea caz, avem două spectacole : un spectacol al regiei și un spectacol, de gradul al doilea, al jocului actorului, un joc fizionomic care e urmărit cu plăcere”. Dar fotografia, imaginea? — sună ultima întrebare. „Primul contact, inevitabil, e cel estetic : imaginea aceasta e frumoasă, e urită, îmi place, nu-mi place. Dar e limpede că fotografia unui film este expresia raportului dintre regizor și real, așa că discuția nu poate trece mult dincolo de simpla senzație... În fond — încheie autorul *Indiferențelor* și al *Ciociarei* — acesta e norocul criticii de cinema. De ce critica plastică e atît de năstrușnică și de sofisticată, trasă de păr? Pentru că marja culturală a picturii e minimă, factorul estetic e preponderent. În cinematograf, în schimb, chiar și elementul prin excelență estetic, imaginea, lasă un spațiu amplu marjelor culturale. «Frumosul» unui film e mai «culturabil» decât «frumosul» unui tablou”.

Am deschis discuția în jurul temei noastre recurgînd la considerațiile și la judecățile lui Moravia atît pentru că ele aparțin unui spirit critic militant, provenit dintr-o îndelungată experiență

literară deschisă, unor sugestii proaspete ale secolului, deși mereu fidelă tradiției predecadentite, și care explorează — oricât de sumar — problematica și statutul specific al filmului de autor, cît și pentru că asemenea reflecții asumă, dincolo de formularea lor apodictică, o funcție de mediere, de legătură, între optica și gustul cinefilului diletant și rigoarea, mai mult ori mai puțin strictă, a teoreticianului, a cercetătorului specializat.

Cine încearcă — dintre aceștia din urmă — să stabilească genealogia fenomenului de care ne ocupăm este obligat, credem, să observe că, în linii mari și într-un fel propriu, condensat și metonimic, istoria cinematografului de ficțiune a reprodus de-a lungul a mai puțin de nouă decenii, istoria artelor tradiționale. Căci, așa cum se vorbește despre anumite structuri literare sau de artă figurativă din trecut ca despre un posibil „pre-cinematograf”, tot așa e legitim să se vorbească, în arta cinematografică, despre o posibilă „post-experiență” literară sau „figurativă”, culturală în orice caz, în sensul rotunjirii unor tendințe prompt identificate ori de cîte ori în istoria mentalității s-a impus supremația a ceea ce latinii numeau *imagines*, adică supremația vizualului. Dacă, bunăoară, „în spirele ascendente al columnei lui Traian”, sociologii și filozofii culturii (un Theodor Birt, un Arnold Hauser) au putut să citească „o «rolă desenată», care sugerează, desfășurîndu-se, continuitatea evenimentelor și premerge filmul nostru de azi” (Birt, *Zur Kulturgeschichte Roms*, 1917); dacă, după aceea, Arnold Hauser (în *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1953), compară, sugestiv, șantierul marilor catedrale, ale demurilor din secolele XII și XIII cu un studio cinematografic, în care producătorul, deci conducerea „operativă”, ar aparține unui *magister operis*, iar conducerea artistică, adică regizorul, ar fi un *magister lapidum*, așadar, dacă astfel de analogii stau în picioare fără să se clatine, e firesc să apară, cu necesitate, în încă scurta istorie a cinematografului, și o fază post-iluministă, să-i zicem: un „moment Beaumarchais” al drepturilor (subiective) de autor și, întru netezirea accesului la ele, deslușirea paternității operei filmice.

Sub unghi juridic, problema a fost repede reglementată în Statele Unite, de bună seamă în favoarea producătorilor, și nu e de mirare, de îndată ce, într-un interviu relativ recent, Wim Wenders schematiza diferența fundamentală dintre cinematograful american și cel european prin elementarul fapt că, dincolo de ocean, filmul e „produced by”, în timp ce pe vechiul continent e „directed by”. În Europa, legiuitorii au fost mai lenți. În Italia, de pildă, legea din 1941, încă în vigoare, consideră drept *coautori* ai filmului: „subiectistul” (cel care oferă un subiect, menit să fie dezvoltat ulterior, cu sau fără participarea sa), scenaristul, regizorul și compozitorul; în Franța, într-o lege ceva mai recentă, din 1957, sînt „prezumați” drept *coautori* ai operei cinematografice: 1) autorul scenariului, 2) autorul adaptării, 3) autorul textului vorbit, 4) autorul compozițiilor muzicale, cu sau fără cuvinte, special realizate pentru respectiva operă, 5) realizatorul (recte: regizorul), 6) autorii operei originare, în cazul cînd opera cinematografică e trasă (*tirée*) dintr-o operă sau dintr-un scenariu preexistent, aflat (încă) sub protecția legii.

La noi, nu există, deocamdată, o lege a cinematografiei, ci numai reglementări cu efect de „acte normative”, dar ceea ce prezintă cu adevărat interes pentru tema noastră e că abia în etapa de tranziție (de la megastudioul „București” la Casele de filme) dintre 1968 și 1972 îi sînt recunoscute regiei, pe de o parte, dreptul la un procent din cele trei (raportate la încasările generale), care înainte se împărțeau numai între scenariști și... compozitori!, iar, pe de altă parte — apelîndu-se la o denumire șovăitoare și echivocă — un statut de „coautor principal”. Altfel spus, i s-a acordat regizorului, cu jumătate de gură, un fel de prioritate în actul practic, de turnare a filmului, pe platou (fără să se stingă însă, nici o clipă, flacăra ținută veșnic aprinsă de vestalele întietății absolute a scenariului — așa-zis — „literar”). Reiese, credem, am căutat să reiasă, din sumara noastră descriere că figura regizorului — ax etic și estetic al „colaborării colective” (pleonasm doar aparent, consacrat în teoria filmului) — s-a călit într-un proces deloc lin, cu deosebire la noi, într-o luptă dificilă împotriva absolutismului nu totdeauna luminat al producătorului și al acelora care nu cunosc nici măcar din vedere noțiunea de film de autor!

Am împins, pe nesimțite, cronografia noastră spre anii '60. Or, tocmai în această perioadă se declanșează o schimbare esențială în evoluția de ansamblu a mentalității și practicii cinematografice (prin schimbare esențială înțelegînd o mișcare ce implică nu numai individualități izolate — Chaplin rămîne pentru totdeauna exponentul lor suprem —, ci și grupuri compacte de cincești):

în Franța, în Statele Unite, în Republica Federală Germania, cu preponderență, dar chiar și în Japonia sau în Brazilia. Avem de a face cu un fenomen care nu s-a născut, după cum se vede, pe solul cinematografiei noastre „atit de însetate de geniu și originalitate”, cum scria Victor Iliu, visător : „De ce nu avem curajul și ambiția de a fi și noi creatori de curente, de «școli», de stiluri în cinematografie?” (în *Fascinația cinematografului*, 1973). E vorba de ceea ce, rezumînd experiența „noului val” francez, Serge Daney (în „Cahiers du cinéma”, mai 1981) a definit drept „politică a autorilor care triumfă într-un sistem unde producătorii nu mai au o politică și care transformă autorii în producători. Mai exact, în *mici producători*”. Iată cum analogia între modul de producție cinematografic și acela al șantierului medieval se verifică din nou cu punctualitate. *Magister lapidum*, regizorul-arhitect, tinde să se identifice cu *magister operis*, antreprenorul, producătorul, Arnold Hauser admițînd — în capitolul „Șantiere și meserii” — că „operatorul » și responsabilul cu munca artistică au fost, desigur, în multe cazuri, una și aceeași persoană”. Firește, pasul și pasajul acesta au în vedere condiția financiară a creatorului (autonom) de film, dar pe noi, aici și de acum înainte, ne preocupă să detașăm prioritar o problematică a (relativei) autonomii a artei filmului sau, în termeni de o acută actualitate, o problematică a „calității românești” de cinema. Aceasta, deoarece calea cea mai sigură, mai eficientă și chiar mai scurtă — după opinia noastră — de a se obține o atare calitate este aceea a încurajării, a stimulării, a promovării, fără ezitări și rezerve, a *filmului de autor* și, implicit, a regizorului ca artist, ca autor.

Ce este un film de autor? Dincolo de raporturile cu producătorul, cercetătorii de specialitate pleacă, în răspunsul dat acestei întrebări, de la o gilceavă — ușor de intuit — cu privire la paternitate : „Noțiunea de autor de film este nesigură — scria, în 1963, Jean Mitry (în *Dictionnaire du cinéma*). — Să fie, oare, scenaristul? Regizorul? Sau și unul și celălalt, deopotrivă? Chestiunea nu poate fi tranșată definitiv, fiecare film fiind un caz aparte”. Corect, ca și pînă aici, Mitry continuă : „Tot atit de adevărat, însă, autorul unei opere fiind mai puțin cel ce imaginează situațiile, decît cel ce le dă o formă și un stil... este evident că stilistul în materie de cinema, cel care «scrie în imagini» este regizorul. Pentru operele care au un stil, lucrul acesta e indiscutabil. Pentru celelalte, autor poate fi scenaristul sau dialoghistul, respectiv operatorul, monteurul sau scenograful” (subl.n.). În *Estetică și psihologie a cinematografului* (partea I — *Structurile*, 1963), același Mitry pronostica : „Viitorul cinematografului — în măsura în care vrem să credem că cinematograful este o artă — nu se află în miinile regizorilor, fie și mari stilisti, cum sînt astăzi cei mai buni dintre ei, ci în miinile autorilor, adică în ale acelor care au înainte de toate ceva de spus și se pricep să o spună în termeni vizuali” (încă o dată aș „aduce la zi” întreaga fundamentare a problemei, precizînd : în termeni *audiovizuali*). Dar Mitry continuă spre a pune punctul pe i în raportul cu scenaristul : „De multă vreme scenariștii ar fi putut să aibă cîștig de cauză dacă ar fi știut să scrie în imagini; dar ei nu știu să vorbească decît prin cuvinte. Ei seamănă cu acei debutanți care, învățînd o limbă străină, sînt nevoiți să traducă mental ceea ce au gîndit într-a lor. Dau din cap, se biuguie. Altcineva trebuie să-i traducă în limbaj clar”. În sfîrșit, pentru un autentic autor de film — scrie Mitry — „nu există o diferență esențială între decupaj, punerea în scenă și montaj. Acestea sînt faze diferite ale unei aceeași operațiuni creatoare...”. Iată că se face astfel un pas înainte față de viziunea lui Moravia, care se mulțumea să pună realizatorul în raport cu realul (dar, care, să fim dreپți, adăuga și un raport al regizorului cu opera), și acest pas înainte permite degajarea unei definiții mai simple a filmului de autor : orice operă care poartă pecetea stilului personal, unic, al regizorului său (bineînțeles, o repet cu Mitry, atunci cînd stilul există, atunci cînd poate fi identificat cu siguranță).

Nu alta e opțiunea poetului-cineast Pier Paolo Pasolini, care — reacționînd la o imprudentă așezare pe același plan a lui Stendhal, Dostoievski, Kafka și a lui Sue, Dumas și Delly *, propusă de Lucien Goldmann (alt studios provenit din România; celălalt e timișoreanul Hauser) în *Pour*

* Pentru cei care, eventual, nu știu ori au uitat ce ascunde acest nume, se cuvine a fi făcută următoarea precizare : *Delly* este pseudonimul sub care Maria Petitjean de la Rosière (m. Versailles, 1947) și Frédéric Petitjean (m. Versailles, 1949), frate și soră, au publicat la începutul seco-

lului numeroase romane sentimentale care au cunoscut o anumită vogă, în absența, însă, a oricărei valori literare (*Sclavă sau regină*, 1909; *Magali*, 1910, *Între două suflete*, 1913; *Infidela*, 1921, etc.).

une sociologie du roman — se pronunță polemic : „De fapt, Goldmann pare a nu ști sau a nu voi să știe că ceea ce distinge romanele de mina a doua... de romanele de prim ordin... este valoarea literară, adică o altă calitate lingvistică. Se știe că pentru a înțelege valoarea-tip a unui roman, nu e nevoie să-l citim în întregime, ci poate fi suficientă lectura unei singure pagini și chiar de-a dreptul a citorva rinduri doar. În conținut, în tramă — în structura practică — ele, romanele, sînt identice, Dumas și Stendhal sînt unul și același lucru : nimic nu le deosebește eroii în corespondența lor «omologică» cu eroul economic al capitalismului liberei concurențe (potrivit înseși definițiilor lui Goldmann). Există, însă, oare — continuă Pasolini — un moment mai subtil și mai complex (acela al scriiturii sau al stilului) ce se cuvine a fi izolat în fenomenul omologiei ? [...] Pentru mine, dacă există o omologie între structura socială și structura romanescă, o atare omologie trebuie căutată confruntînd structura socială cu structura lingvistică a romanului, sau, în speță, cu structura sa... stilistică” (subl. n.). Dar, aici, ne-am angajat să luăm în discuție filmul, o problemă aparte a cinematografului, nu a romanului. Dinadins ales de noi, Pasolini operează — cu de la sine putere, anticipîndu-ne intenția — trecerea necesară : „În cinematograful, ierarhia valorilor între produsul narativ de prim ordin și cel de mina a doua este încă și mai netă, și mai izbitoare ; mica burghezie din țările industrializate — aflate acum pe calea civilizației tehnologice — a părăsit sau este pe punctul de a părăsi interesul pentru «calitățile expresive» ale «indivizilor problematici» ; s-ar părea că nu mai are nevoie de un asemenea alibi în fața «conștiinței colective». Iar alegerea sa e, prin urmare, cea naturală ; ea, mica burghezie, alege filmul de mina a doua, fără expresivitate și fără problematicitate”.

Dacă scădem, din total, enorma cantitate de produse de mina a doua ne rămîn dinainte chiar filmele care ne preocupă : filmele de autor. Văzute, deocamdată, ca opere cu un stil propriu, întipărit de regizor unui relief expresiv ce poate fi parcurs în diferite direcții și oferind, astfel, multiple motivații protagoniștilor și lumii în care aceștia sînt plasați. Și chiar dacă nu abundă în astfel de opere, istoria filmului românesc, totuși, e, astăzi, în situația de a furniza cîteva exemple : unul singur în „epoca veche”, *O noapte furtunoasă*, mai multe în „epoca nouă”. Credem că se cuvine să așteptăm, în acest sens, anul 1957, cu trei filme de o anumită pondere. *Moara cu noroc* de Victor Iliu, *Viața nu iartă* de Iulian Mihu și Manole Marcus și *Erupția*, debutul lui Liviu Ciulei, o „triadă” căreia și George Littera, unul dintre rarii noștri specialiști (dacă nu unicul) în critica stilistică, la ora actuală, îi rezervă un comentariu pertinent, privilegiînd însă opera lui Iliu și apelînd, ca reazem, la luminile regretatului Eugen Schileru și la insistența acestuia de a citi în *Moara* „voința de a ieși din academism, din naturalism, din scheme și convențional, voința de stil” (în cronică din *Gazeta literară*, 14 februarie 1957). „Voință de stil”, totuși, în măsura în care — dincolo de emblema unei năzuințe — o asemenea voință ar fi controlabilă și fecundă în componența rațională a genezei operei de artă. Pentru Roland Barthes, inrudit — cum vom vedea — în acest punct cu gîndirea lui Blaga, faptul este imposibil : „Indiferent și transparent în raport cu societatea, comportament închis al individului, stilul nu e cituși de puțin produsul unei operațiuni, al unei reflecții asupra Literaturii (deci a Artei, în general — n.n.). Este partea privată a ritualului, se înalță din profunzimile mitice ale scriitorului (cineastului) și se răspindește independent de responsabilitatea acestuia... Oricare i-ar fi gradul de rafinament, stilul are totdeauna ceva brut ; e o formă fără scop ; produsul unei solicitări nu al unei intenții, e ca o dimensiune verticală și solitară a gîndirii”.

Dar să reluăm exemplele concrete : *Doi vecini* de Geo Saizescu (mediu metraj), *Cînd primăvara e fierbinte* de Mircea Săucan (care va da, ceva mai tîrziu, *Meandre*), *Setea* și *Lupeni 29* de Mircea Drăgan, *Tudor* (și la distanță de aproape 15 ani, o încercare de primenire a limbajului, *Mireasa din tren*) de Lucian Bratu, *La patru pași de infinit* de Francisc Munteanu, *Anotimpuri* de Savel Stiopul, *Valurile Dunării* și, mai ales, *Pădurea spînzuraților* de Liviu Ciulei, cu care se încheie strălucit, în 1965, o perioadă pe care am așeza-o sub semnul „întemeierii industriei cinematografice” în România. Și dacă un an mai tîrziu, Mircea Mureșan caută să o prelungească, în datele ei de „matrice stilistică”, prin *Răscoala*, apariția, în același an, a primelor filme ale lui Lucian Pintilie și Sergiu Nicolaescu deschide o altă perioadă, cu noi fermenti, cu noi rezultate, în cîmpul de atracție pe care îl cercetăm ; ne referim la *Duminică la ora 6*, respectiv *Dacii* și îndeosebi la succesele *Reconstituirea* și, respectiv, *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* și *Nemuritorii* (acesta din urmă,

capodopera personală a lui Nicolaescu, după opinia noastră, unde realizarea acoperă din abundență proiectul). La începutul anilor '70 se situează și reușitele, integrale sau parțiale, ale unor realizatori ca Malvina Urșianu (*Serata*), Iulian Mihu (*Felix și Otilia*, punctul de virf atins de această cineașt neliniștit, până la ulteriorul *Lumina palidă a durerii*, de o expresivitate singulară, acesta din urmă, dar, din păcate, ca să spunem așa, centrifugă, neizbutind să prindă cheagul unui întreg rotund menit să dureze); și-apoi, Manole Marcus cu *Canarul și viscolul* (reperul cel mai înaintat al limbajului personal al realizatorului), filmele dedicate copiilor de Elisabeta Bostan, precum și cotele maxime atinse, în propria sa filmografie, de Andrei Blaier, în *Ilustre cu flori de cîmp* și *Prin cenușa imperiului*.

De aici înainte, inițiativa e preluată de cineaștii generației '70, cu o vitalitate mereu improspătată prin opere de anvergură: Dan Pița, de la *Nunta*, la *Pas în doi*, trecind prin *Filip cel bun* și *Concurs*; Constantin Vaeni, cu *Zidul* (debut încă nedepășit, ca valoare, nici măcar de *Imposibila iubire*, încă o dovadă că la stil nu se ajunge doar prin „voință”); Mircea Daneliuc de la *Cursa*, la *Glissando*, trecind prin *Proba de microfon* și *Croaziera* (pentru cele câteva momente de poezie și de rigoare expresivă, am adăuga și *Vînătoarea de vulpi*); Stere Gulea cu *Iarba verde de acasă* (i-am atașa însă și „înfringerea” demnă cu *Ochi de urs*) dar mai ales cu *Moromeșii*, Alexandru Tatos, cu *Duios Anastasia trecea* și, apoi, *Secvențe*; Nicolae Mărgineanu, cu *Un om în loden* și cu *Flăcări pe comori*; Alexa Visarion, cu *Înainte de tăcere*, Șerban Creangă, cu *Speranța*; apoi, o mențiune specială lui Dinu Tănase, pentru *Mijlocas la deschidere* și, îndeosebi, *La capătul liniei*; apoi lui Tudor Mărășcu cu *Învîgătorul*. Evident, până la urmă, titlurile menționate sînt destul de multe, prea multe, se cuvine să mărturisim că ne-am pomenit adesea cedînd o parte din rigoarea criteriilor lui Mitry și Pasolini (autorul ca persoană ce imprimă un stil), în favoarea unui segment din concesiile făcute de Moravia, în jos, dar și de Mitry, în sus (autorul fără majusculă, care caută să spună ceva, regizorul care intră în raport cu realul, chiar dacă nu intră totdeauna în raport și cu opera).

Să ne întoarcem, însă, la țelurile noastre; acelea de a limpezi conceptul de „film de autor”, apelînd la noi contribuții integratoare. În *Le mille parole del cinema* (Universale Laterza, 1980), Giovanni Grazzini, președintele Centrului Experimental Cinematografic de la Roma, își încheie astfel glosa pe marginea termenului în cauză: „Într-un mod mai realist, trebuie să se vorbească despre film de autor — în afară de scurt-metrajele cu cost redus — în legătură cu orice film al cărui autor are o asemenea personalitate artistică și un asemenea prestigiu, încît să se poată impune ca regizor al unei opere scrise de el însuși”. La rîndul lor, autorii *Dicționarului cinematografic* (Meridiane, 1974), pun la început accentul pe caracterul controversat al accepțiilor date „autorului” și „filmului de autor”, împingînd în față „faptul că substanța narativă și ideea operei cinematografice sînt stabilite de cele mai multe ori încă din faza de scenariu pare să dea dreptate celor care văd în regizor doar un interpret al unor subiecte străine”. Interpret, așadar, ca în muzică instrumentistul și chiar dirijorul, iar nu creator propriu-zis, creator *in proprio*. Autorii dicționarului reflectă, în această împrejurare, nu fără o abia simțită rețineră, faza istorică a primatului absolut al scenariului, imbiîndu-ne să ne dăm seama că tocmai ceea ce ei numesc „stabilirea substanței narative și a ideii cinematografice” nu este, nu trebuie să fie acceptată de regizorul-artist ca immanentă, postulată sub formă de dogmă. Dimpotrivă, există destul de numeroși regizori, în lume, care participă doar în calitate de co-autori — iar unii nu participă deloc — la elaborarea scenariului, dar care, departe de a-l fetișiza, nu-l lasă intact, ci îl transformă evident în spiritul propriei lor personalități; și chiar dacă am ține cont numai de așa-zisele schimbări aduse „formeii”, știm de la Gramsci că orice modificare a „formeii” (în cazul nostru, variantele sînt, de regulă, ale decupajului regizoral) atrage după sine și o schimbare de „conținut”. Nici Victor Iliu, nici Liviu Ciulei, nici Lucian Pintilie, nici Iulian Mihu, în filmele lor cele mai reprezentative, nu au fost propriii lor scenariști (cu excepția lui Pintilie, coscenarist la *Duminică* și adaptator la *Reconstituirea*), dar au intervenit în mod decisiv — în ciuda faptului că genericele nu le consemnează aportul — în conținutul și forma scenariilor, în structura scrisă ce le-a fost încredințată, pentru ca pe platou, în procesul turnării, să fixeze expresia ultimă, finită, adică stilul, ca fapt cognitiv global. În această privință, mentalitatea noastră cinematografică din „epoca nouă” se situează, în genere, pe o poziție mai puțin avansată decît cea cuprinsă în intuițiile lui Tudor Vianu care, încă din 1924, în eseu *Estetica cinematografului*, era pe deplin încredințat că „înjgheburile cinematografice dobîndește adevărata sa valoare pe ecran”, că „jumătate din valoarea unui film se datorește regizorului”, că „și distribuția luminii, varierea perspectivei ș.a.m.d., care rezultă din

intervenția regizorului, fac parte tocmai dintre elementele acelea de aport personal și de stilizare care strămută prezentarea vieții într-un plan de iluzie . . .”, adică într-un plan de ficțiune (artistică). Mai mult, Tudor Vianu a fost un vizionar deloc mincinos, dacă înlocuim în propozițiunile sale funcția muzicii cu aceea a scenariului : „Va veni o zi când după cum *poetul filmic* (iată o definiție care, din păcate, s-a pierdut cu timpul, la noi — n.n.) va lucra într-o deplină neatîrnare de sugestiiunile artei literare, munca sa se va desfășura într-o intimă colaborare cu aceea a compozitorului, sau când ambele aceste funcțiuni vor fi întrunite într-o singură persoană”.

Dacă aducem la zi ipoteza lui Vianu și considerăm întrunită în persoana regizorului, a „poetului filmic” și funcția scenaristului, nimerim atît în albia aserțiunii lui Grazzini, cit și în aceea acceptată de articolul din *Dicționarul cinematografic* : „...la marii cineaști din toate epocile s-a manifestat tendința de a elabora ei înșiși scenariile, sau de a colabora la redactarea lor. Această formulă de creație a fost denumită *cinematograf de autor*” (de fapt, pentru mai multă exactitate, *film de autor*).

Iată-ne, în sfîrșit, ajunși în miezul perorației noastre în favoarea filmului de autor ca operă gîndită și realizată de regizorul care își este și propriul scenarist și care, tocmai de aceea, e mai liber în a-și impune „scriitura” personală, în a imprima un stil, privit ca unitate a proprietății limbajului și a afirmării expresive a acestuia, unitate ce se cere a fi creativitate absolută. E o opțiune, aceasta, ce încurajează partea cea mai vitală și mai valoroasă a unei producții cinematografice. Tipul de regizor capabil să organizeze, din punct de vedere estetic, materialul, fără a-și scrie singur scenariul, a intrat, la noi, cel puțin în ultimul deceniu, dacă nu într-un con de umbră, într-unul al mediocrității. Iliu a murit acum aproape două decenii, Ciulei și Pintilie — din motive străine de cunoștința și voința noastră — nu mai fac film (sau îl fac la intervale foarte mari). Exponenții generației '55 se mulțumesc — de la o vreme — cu confecționarea unor produse de succes comercial ; s-ar părea că, din această generație, femeile-cineaste ar fi mai rezistente la uzura timpului și mai stăruitoare : Elisabeta Bostan și Malvina Urșianu, care nu și-au pierdut vlaga inițială, nu și-au epuizat merindea productivității lor funcționale. O undă de îngrijorare stirnește și o parte a generației următoare, cea din '70, care, parcă ar da semne de precoce oboșală : Constantin Vaeni, de pildă, după un debut atît de promițător ca *Zidul*, s-a înscris, de cîțiva ani încoace, pe o curbă descendentă, ca și Alexa Visarion, ca și — surprinzător ! — singurii doi operatori al căror transfer în regie s-a dovedit efectiv îndreptățit, Dinu Tănase și Nicolae Mărgineanu . . .

Desigur, intru salvarea parțială a tuturor acestora, am putea apela — dar nu ne amăgim, oare ? — la punctul de vedere al lui Michael Riffaterre (în *Essais de stylistique structurale*, 1971), care, convins și el că „stilul este creativitate”, referindu-se la poeți și prozatori, e mai generos (sau mai îngăduitor) chiar decît Moravia : „Prin stil literar înțeleg orice formă scrisă individual cu intenție literară, adică stilul unui autor sau, mai curînd, al unei opere literare separate sau chiar al unui pasaj izolabil”. *Mutatis mutandis*, și o secvență sau o suită de secvențe dintr-un film pot atrage atenția celui „cu sensibilitate stilistică necesară constatării unui stil”, a specialistului în „știința expresiei”, cum scrie Blaga. Numai că o asemenea investigație, perfect legitimă și chiar recomandabilă ca exercițiu critic, rămîne totuși parțială și reductivă, dacă ținem seama de o firească aspirație la valoarea absolută, la omogenitatea întregului (măcar într-un singur film, dacă nu într-o filmografie de ansamblu, ca *opera omnia*). Am întîlnit numele canadianului Riffaterre în capitolul *Critica stilistică* din *Sette modi di fare critica* (Editori Riuniti, 1983) și în volume colective traduse în românește și am constatat încă o dată ce mare nedreptate i se face lui Lucian Blaga ca filozof al culturii și mai ales ca teoretician al metaforei și al stilului, de o anvergură cu siguranță superioară — în această materie — celei sugerate de nume de amplă circulație, inclusiv al lui Leo Spitzer și chiar al lui Roland Barthes, pe care, cum am menționat, Blaga îl anticipează atunci cînd scrie, în 1935 : „Stilul, atribut în care înfloarește substanța spirituală, e factorul imponderabil prin care se împlinește unitatea vie într-o varietate complexă de înțelesuri și forme. Stilul, mănunchi de stigme și de motive, pe jumătate tînuite, pe jumătate revelate, este coeficientul prin care un produs al spiritului uman își dobîndește demnitatea supremă, la care poate aspira. Un produs al spiritului uman își devine sieși îndesulător, înainte de orice, prin « stil ».[. . .] Stilul e un fenomen dominant al culturii umane și intră într-un chip sau altul în însăși definiția ei”. Mai rară însă, decît „sensibilitatea stilistică” a artis-

tului, precizează Blaga, e „sensibilitatea stilistică” a criticului : „Prezența egemonică a unui stil e cu atât mai greu de stabilit, cu cât sfera e mai largă. Scoaterea în relief a unei unități stilistice presupune în afară de distanțare, și un efort, un efort de raportare a detaliului la întreg, a detaliilor într-o altă, și nu mai puțin înălțarea până la o viziune sintetică”. Or, înăuntrul cercetărilor și studiilor dedicate artei filmului, la noi, dar nu numai la noi, o asemenea sensibilitate e și mai rară. Oricum, tocmai judecățile conținute în scrierile acestor puțini converg spre focarul distinct al unui mănunchi de opere semnificative, în care sint legate și titlurile înșirate mai sus. Totuși, asemenea judecăți nu își propun — poate că autorii lor socotesc că nu a sosit încă momentul potrivit — să circumscrie sfera funcțională și atributele *autorilor* și ale *filmelor de autor*. Ne asumăm noi riscul unei asemenea circumscrieri, în accepția actuală a definițiilor date *autorului*, *filmului de autor*, în literatura specializată de pretutindeni : trei sint la noi — dincolo de „genul” cultivat de Elisabeta Bostan, acela al filmului pentru copii — autorii care își merită numele : Malvina Urșianu, Dan Pița și Mircea Daneliuc. Filmele lor sint ceva mai multe : *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* și *O lumină la etajul zece*, *Filip cel bun*, *Concurs* și *Pas în doi*, *Proba de microfon*, *Croaziera* și *Glissando*, toate realizate în anii '80, ani care ar putea fi socotiți — ca să-l parafralez pe Ștefan Cazimir — ai unui „cinealfabet de tranziție”, de trecere spre o posibilă școală națională. Am detașat anume operele din ultimii ani pentru că atestă, în primul rînd, creativitatea încă vie a realizatorilor, prospețimea expresivă a acestora. Trei autori și șapte filme. De ce atât de puțini și atât de puține ? E o chestiune demonstrată cu prisosință de Mitry, pe plan mondial ; în ceea ce ne privește, ar fi de analizat într-un alt context. Atîtea cite sint, însă, ce semnificație au aceste filme, ce note caracteristice scot în evidență și cu ce pondere se ivesc în orizontul producției naționale ? Nu sintem pregătiți — și nici nu am mai avea răgazul, acum — pentru o analiză strict stilistică a lor, deși propria noastră sensibilitate ne semnalează prezența unui stil al fiecărui film în parte. Din orice sursă ar proveni tehnica elucidării acestuia, a stilului : de la „a citi și a reciti” ca unică metodă a unei „explication des textes”, proprie lui Spitzer, până la studiul conotațiilor și la evaluarea „sporului semantic” al lui Barthes, până la metodologia lui Blaga, fără a ne speria de „noologia lui abisală”, ci depășind-o critic, până la asumarea ideii moraviene a „culturalității” filmului, sub aripa polisemantismului și a acelor lingviști care nutresc convingerea că „maxima libertate expresivă coincide cu maxima istoricitate” (Carla Schick, *Il linguaggio*, Einardi, 1960). Apărîndu-ne de eventuale — resuscitate din tenebrele jdanovismului — invinuiți de formalism sau de estetism sau elitarism prin reafirmarea decisă, viguroasă, a strictei biunități conținut/formă, știind că, în stadiul actual al cercetărilor, „formele expresiei și formele conținutului sint fețele aceleiași medalii a realității stilistice a operei” (Mirko Bevilacqua, *Sette modi di fare critica*).

Cine se apropie de filmele luate ca model (fie și sub arcu, amintit, al unui „cinealfabet de tranziție”) și de autorii lor, observă înainte de toate o precumpănire a temelor actualității, ale prezentului față de evocările istorice (raportul e de 5 la 2), ceea ce mărturisește o accentuată apetență și capacitate a acestor cinești de a intra în raport cu realul, cu viața contemporană. Dar și în filmele de inspirație istorică, trecutul e văzut și analizat cu ochi contemporan, în ceea ce are încă viu și actual. Aproape același raport se păstrează și în privința scenariilor : patru sint strict originale, unul e scris în colaborare (*Pas în doi*), iar două, cele istorice tocmai, pleacă de la scrieri literare (Negruzzi și Cezar Petrescu), dar ca adaptări intrînd în categoria „deplinei autonomii a filmului față de textul literar”. Și Malvina Urșianu, și Mircea Daneliuc îi dau dreptate lui Fellini, care se războiește cu ecranizările pedestre : „Cinematograful poate și trebuie să facă orice de unul singur ; regizorii care pescuiesc în literatură . . . sint niște croitori ce cos veșminte de peliculă pe trupul unor romane, pe care altminteri nu le-ar fi citit niciodată, ei nu sint regizori adevărați” ! (*Bianco e Nero*, iulie, 1958). În acest sens, Urșianu și Daneliuc continuă, în felul lor, demersul lui Ciulei din *Pădurea spînzuraților*, despre care critica europeană scria, la ora premiului de regie de la Cannes, că e un film „neliniștit și modern în umorile sale”. (G. B. Cavallaro, în *Bianco e Nero*, iulie-august, 1966).

În secolul trecut, Flaubert invoca, în folosul literaturii, necesitatea unui punct de vedere personal (într-o scrisoare către George Sand) ; „Pe vremea lui La Harpe eram grămăticii ; pe vremea lui Sainte-Beuve și a lui Taine eram istoricii. Cînd vom fi, în sfîrșit, artiști, nimic altceva decît artiști, dar artiști la modul serios ? Unde găsiți o critică gata să se ocupe de *opera în sine* (*œuvre en soi*) cu pasiune ? Este analizată cu mare finețe ambianța în care a fost produsă și cauzele care i-au provocat apariția ; dar poetica neștiută ? de unde apare ? compoziția, stilul ? punctul

de vedere al autorului?'. În secolul nostru aceeași exigență o simte cu vigoare în folosul filmului și sper că nu schimb prea mult registrul citatelor, Nikita Mihalkov cunoscutul autor al *Pianinei mecanice* și al lui *Oblomov* : „Un realizator trebuie să aibă propria opinie, o părere cu totul personală asupra oricărui subiect. Numai un asemenea interes poate să producă un impuls creator. [...] « În general » [...] « În general » înseamnă lipsa unei poziții din partea creatorului și, în consecință, imposibilitatea de a-l cunoaște pe acel creator anume [...]. Punctul de vedere personal trebuie educat încă de la vîrsta cea mai fragedă și se cuvine apărut cu strășnicie”.

Tustrei autorii români aleși de noi au, în fiecare dintre filmele amintite, un asemenea „punct de vedere personal”. Dar, a introduce un unghi subiectiv, individual, în raportul cu realitatea, cu lumea (cu cea investigată, în primul rînd) echivalează cu obținerea unui maximum de libertate expresivă prin maximum de istoricitate ; și mai echivalează și statornicirea omologiei între structura socială și structura stilistică a operei filmice.

S-a mai observat, de asemenea, că stilul e însăși modalitatea de cunoaștere a autorului, intrupată în calitatea paginii narrative ; pe acest făgaș, cunoașterea cineastilor de care ne ocupăm nu e o critică superficială, iar dilatarea semantică, atunci cînd apare, nu duce la redundanță, ci la clarificarea destinelor unor „eroi problematici” sau chiar incozi. Și nu numai cînd punctul arhimedic de observație e existențial — adică dedesubtul Istoriei ca în *Proba de microfon* de pildă, în *Pas în doi* sau în *O lumină la etajul zece* — ci și cînd el pare situat deasupra, ca în *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* sau în *Glissando*. Parțială excepție fac cele două apologuri, *Croaziera* și *Concurs*, unde abordarea „directă” — de „cinema direct” — a fenomenelor se mulează pe tiparul ideal al metonimiei. Ca aproape în orice operă de artă autentică — în concepția noastră — sînt prezente pasiunea/ironie, fantezia, utopia. Binomul pasiune/ironie cheazășiuește angajarea politică și civilă în sens de aderență la problemele cetății, dublată — cum cerea Engels — de o anumită detașare menită să permită analiza lucidă, riguroasă, prin nimic emfatică a discursului filmic, fie și în spațiul amplu rezervat de un Erich Auerbach, de un Walter Benjamin sau de un Leo Spitzer detaliului, particularului, faptelor mărunte aparent insignifiante. Totodată, ne întîmpină, aici, și atitudinea critică, în înțelesul etimologic al cuvîntului, căci nu trebuie să uităm că acesta derivă din grecescul *kritein*, a judeca, a distinge, pe de o parte, și, pe de altă parte, cu o rădăcină comună, din *krisis*, separare, alegere, judecată, dar și „punere în criză” într-o operă, într-un film în cazul de față. Un exemplu edificator : capacitatea ingineriei comuniste Maria Dinu din *O lumină la etajul zece* de a-și trăi soarta în raport cu societatea, pe muclea de cuțit a francheței stăpînite și a autoironiei, un personaj fără indoială „pus în criză”, căruia resursele Irinei Petrescu, actriță cu o intimă, subtilă măsură a propriei feminități, îi imbogățesc tema : leziunea sufletească produsă de colectivitate unui individ al ei duce obligatoriu la un pesimism al inteligenței și depinde numai de forța, de calitatea caracterului dacă individul mai păstrează sau nu și un anume optimism al voinței, adică utopia. Se adevărește, în același timp, și că înfruntarea unor probleme să le spunem primordiale, cum sînt frica, supraviețuirea, plăcerea de a trăi etc. e totuna cu înfruntarea unor probleme esențialmente politice.

Rezultat tainic al unui proces gnoseologic, stilul se concretizează prin metamorfozarea cunoașterii în spațiul ideal al fanteziei, fantezie care, în ceea ce îi privește pe autorii noștri, nu se reduce la inventivitate, la imaginarea unor soluții originale, ci se afirmă îndeosebi ca efectivă putință de a crea viață — în sens aristotelic —, viață credibilă, autentică, pe ecran. Dar viața în film — care aspiră, ca și romanul, la „totalitate” — nu e numai a oamenilor, ci și a lucrurilor, a obiectelor ; tocmai această dublă concentrare a privirii e prezentă în operele realizatorilor noștri, căci dacă ei știu, probabil, de la Buffon că „stilul e omul însuși”, mai știu, de la Voltaire, și că „stilul e lucru” ! Ajunși la punctul acesta, s-ar impune să așezăm, definitiv, critica stilistică în drepturile ei complete, adică să inițiem un examen al *scriiturii* autorilor „pe care-i admirăm și pe care-i iubim”. Dar tocmai pentru o astfel de întreprindere ne lipsesc nu atît sensibilitatea adecvată, cît, mai cu seamă, posibilitatea materială de „a citi și a reciti” sistematic — la masa de montaj, pe monitor sau pe ecranele mari — textele filmice în discuție, spre a ne consolida impresia, formată la o primă și unică lectură, și anume că, în cazul acestor „plăsmuitori și martori” cinematografici, „abaterea stilistică individuală de la norma comună — cum ar fi propus Spitzer — trebuie să dezvăluie o schimbare în

sufletul epocii, o schimbare căreia cineastul i-a dobândit conștiința și pe care a vrut să o traducă într-o formă filmică, în mod necesar, nouă”.

„...printre problemele ce se pun cunoașterii, problema aceasta a « stilului » e una dintre cele mai complexe și mai dificile”, scria Blaga în *Trilogia culturii*, făcându-se parcă ecoul unui gând al lui Paul Valéry, cu adresă la geneza operei de artă și la creatorul ei : „Forma costă scump”. Dar scump, poate tot atât de scump, costă și descifrarea, interpretarea „simbolurilor lăuntrice” ale operei, ale operei filmice de autor. De critici și de istorici, dar și de producători, dispuși să plătească un asemenea preț moral și estetic avem și vom avea mare nevoie în cultura noastră. Tabula e aproape goală și-i așteaptă — să-și graveze în bronzul ei semnele și numele — pe cei mai vrednici, pe cei care înțeleg filmul ca pe un mijloc de expresie cu mari resurse, gata să dezvăluie și ceea ce e dincoace, și ceea ce e dincolo de toate lucrurile, dincolo și dincoace de noi înșine, că oameni ai unui anumit moment istorico-social și, bineînțeles, împărțășind un spirit al lumii și al vremii.

DAN PIȚA

Pasiunea lui Dan Pița pentru film a început de când era de-o șchioapă. La 6 ani dispărea de acasă și cît era ziua de lungă și-o petrecea ascuns în întunericul sălii de cinematograf de la capătul străzii. Mai toți puștii din cartier procedau însă la fel. Nimic special nu-l sortea pe copilul îndrăgostit de imagini meseriei de cineast. Născut în 1938 la Dorohoi, un orașel din extremul nord al Moldovei, obținea în 1956, la București, diploma unei școli de asistență medicală. Aproape un deceniu avea să-și câștige existența alinînd suferințele semenilor. Și deodată, la 27 de ani, un impuls l-a decis să-și încerce norocul la clasa de regie a Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale”. A avut șansa să fie admis și mai ales a avut șansa să-i devină student lui Victor Iliu — care în anii '40 asistasese la cursurile de regie ale lui Eisenstein, și sub a cărui directă îndrumare debutaseră, ca asistenți în echipele lui de filmare, Liviu Ciulei și Lucian Pintilie. Teoretician și practicant de subtilă factură intelectuală, Iliu le va fi transmis discipolilor săi, odată cu rigoarea unei solide formații estetice, voința *stilului* ca expresie a specificității limbajului imaginilor.

Scurt-metrajele de studenție ale lui Dan Pița, *Paradisul* (1967), *După amiază obișnuită* (1968) și *Viața în roz* (1969), turnate nu cu complexul exercițiului scolastic, ci cu dezinvoltura și libera dorință de afirmare a unei personalități deja conturate, anunțau de la bun început un talent matur. În *Viața în roz*, povestea fără cuvinte a unui șofer de camion și a unui biciclist confrunțați, pe un drum de țară, cu mărunte dificultăți, la capătul cărora pe unul din cei doi îi așteaptă moartea, dobîndea semnificația unei percutante parabole despre egoism și umanitate, despre solidaritate și indiferență, despre asumarea și înfruntarea ineluctabilului *fatum*. Cu impresionantă economie de mijloace (ce nu excludea o neobișnuită funcționalitate expresivă a coloanei sonore), regizorul își vădea înclinația spre metaforă și apolog. (Filmul a circulat pe mai toate meridianele, din Europa în America, din Japonia în Australia).

Proaspăt absolvent, în primăvara lui 1970 Pița s-a numărat printre inițiatorii lung-metrajului documentar *Apa ca un bivoli negru*, turnat în dramatica primăvară a lui 1970, cînd amenințarea puhoaielor revărsate mobilizase întreaga suflare a țării într-un imens efort de stăvilire a stihiiilor dezlănțuite. În fruntea unui grup de colegi regizori, operatori și filmologi de abia ieșiți de pe băncile IATC-ului, se înfățișa la conducerea cinematografiei, cerînd aparate și peliculă ca să surprindă la fața locului acea înercenată bătălie cu urgia naturii răzvrătite. Din imaginile filmate atunci cu pasiunea și înflăcărea proprii unei asemenea confruntări directe cu o dramă colectivă, cu experiența dură a unor întimplări de viață și de moarte, s-a întrupat emblematicul *Apa ca un bivoli negru*, generoasă profesiune de credință a unei generații încrezătoare în propriile forțe dar și în forța cinematografului de a contribui nu doar la remodelarea conștiințelor, ci chiar la remodelarea realității conform

viselor și idealurilor noastre. Impresionant ca realizare în sine, patetic și totuși sobru în mărturia lui despre eroismul oamenilor acestor meleaguri, *Apa ca un bivol negru* ocupă un loc aparte nu numai în arhiva sentimentală a filmului românesc !

Între 1971–1973, Pița semna, în colaborare, cite un episod al dipticurilor *Nunta de piatră* (schița *La o nuntă*) — selecționat și prezentat în 1972 la Festivalul de la Cannes în cadrul secțiunii *Semaine de la Critique* — și *Duhul aurului* (schița *Lada*). Filmate în peisajul de o sălbatică măreție al Munților Apuseni, șlefuite cu migală de bijutier, unitare prin eleganta primenire a limbajului, *Nunta de piatră* și *Duhul aurului* (inspirate din proza lui Ion Agârbiceanu) au forța unor tulburătoare poeme despre drama vieții și a morții în lumea împietrită de durere și sărăcie a exploatărilor aurifere de la finele veacului trecut. Imaginii de o înrobitoare frumusețe plastică i se restituea puterea absolută din vremurile de aur ale cinematografului mut, absența cvasitotală a cuvântului fiind compensată de utilizarea, în savant contrapunct, a unor balade cu stranii sonorități ancestrale. Simultan, în colaborare cu Alexandru Tatos și Doru Năstase, Pița realiza pentru Televiziune un amplu și dificil serial istoric *August în flăcări* (scris de Eugen Barbu), reconstituire romanțată a epocii premergătoare insurecției de la 23 August 1944. Regizorul își descoperea cu acel prilej vocația pentru minuțioasele tablouri de epocă populate de zeci de personaje pitorești, fiecare însemnând o lume, o dramă, o dilemă.

În 1975, cineastul trecea cu brio proba de foc a filmului de actualitate prin *Filip cel bun*, portretul unui tânăr aflat în căutarea propriei identități într-un univers în mereu mai precipitată mutație, radiografia morală a unui suflet aflat la vîrsta cînd măruntele sau gravele compromisuri ale adulților din jur îi pot dezechilibra balanța personalității în formare. Pița, moralist convins și poet al sentimentelor, încredințat că numai în oglinda adevărului stă șansa purității noastre sufletești, reinnodea firul tradiției realist-polemice amorsoate de *Reconstituirea* lui Lucian Pintilie, invitîndu-și spectatorii la un sever examen de conștiință.

Un an mai târziu, *Tănase Scatiu*, magistrală ecranizare după romanul lui Duiliu Zamfirescu, îl confirma pe Pița drept leader necontestat al „Generației '70” și drept unul din cei mai importanți regizori români. Conflictul unui bătrîn moșier cu ciocoiul Tănase Scatiu, conflict soldat cu trista lor alianță economică prin căsătoria acestuia din urmă cu fiica boierului, dădea măsura traiectoriei a două lumi la răspîntia dintre două veacuri, cînd vechea aristocrație latifundiară se cufunda lent, eliminată de pe scena istoriei de noua clasă, de un arivism brutal și feroce, a burgheziei în ascensiune. Regizorul izbutise o viguroasă frescă a unei epoci de tranziție din istoria României — printre altele, pe ecran, năpraznica revoltă a țăranilor anticepează vîlvătaia mării răscoale din 1907 —, dăruindu-ne totodată un superb regal vizual : poetică atmosferă *fin de siècle*, descinsă direct din pictura vremii, din Grigorescu și din Aman, dar și din impresioniștii francezi, lungi, foarte lungi planuri-secvență, un sofisticat montaj în adîncimea cadrului, imagini de-o fascinație și un rafinament de tip viscontinian, încă neatinse pînă atunci de cinematograful românesc.

A urmat, imprevizibil, un ciclu de western-uri românești. Tentat de scenariile pline de vervă și umor ale lui Titus Popovici, dinsaga unei familii de țărani din Transilvania, emigrați la sfîrșitul veacului trecut în Lumea Nouă, Pița a construit, după toate regulile genului, într-un stil ritmat, nervos, cu multă culoare locală, cu împușcături, saloon-uri etc., *Profetul, aurul și ardelenii* (1977) și *Pruncul, petrolul și ardelenii* (1980). Pe un ton semiparodic, semiserios, westernurile noastre „mămăligă” dădeau o replică hazlie și antrenantă westernurilor „spaghetti”. Dacă publicul le-a primit cu încîntare, critica le-a privit în schimb cu oarecare îngrijorare : impecabila lor bravură profesională acuza cu atît mai evident risipa unui imens talent pe mize minore. Revirimentul nu s-a lăsat așteptat.

În 1977, profund zguduit de tragedia cutremului de la 4 martie, Dan Pița relua, la altă scară, gestul de solidaritate cu națiunea din *Apa ca un bivol negru*, de astă dată în formula compozită a documentarului reconstituit și îmbogățit prin inserția unor elemente de ficțiune. Semnat în tandem cu fostul său operator Nicolae Mărgineanu (autorul imaginii de la *Tănase Scatiu*) căruia îi oferea acum cu generozitate șansa de a debuta ca regizor, *Mai presus de orice* (1978) era o dramatică încercare de exorcizare a acelui minut și jumătate de coșmar ce a traumatizat pentru totdeauna populația capitalei României și atîtor alte orașe ale țării.

În 1979, *Bietul Ioanide*, stufoasă frescă a anilor interbelici și imediat postbelici, condensa două voluminoase romane ale lui George Călinescu. Protagonistul, un arhitect cvadragenar, prototip al intelectualului onest, pasionat exclusiv de frumusețea meseriei sale și de a femeilor și

total dezinteresat de politică, traversează perioada de tristă amintire a ascensiunii legionare, pe care o respinge, și perioada de auroră a orinduirii socialiste, la care aderă, descoperind tardiv adevărul (vetust în evoluția tematicii cinematografului românesc contemporan) că a nu face politică înseamnă de fapt a face politică. Factura scenariului (datorat lui Eugen Barbu), reluind vechi ticuri maniheiste, ca și osatura lui, potrivită mai curînd unui serial de Televiziune, l-au stinjenit evident pe regizor, în ciuda eforturilor lui de-a suplini lacunele diegezei prin virtuozitatea mizanscenei. Și totuși, pentru el experiența *Bietului Ioanide* avea să se dovedească salutară. De aici înainte avea să revină la filmul de autor și să i se consacre, ca-n anii studenției.

În 1982, scoțînd din sertare manuscrisul unui mai vechi scenariu, scris încă din 1970, Dan Pița făcea dovada deplină a forței sale creatoare în *Concurs*, moment de referință al cinematografiei românești și punct de vîrf al propriei creații. (De atunci încocoace *Concurs* a făcut înconjurul lumii, cucerind lauri în diferite competiții internaționale printre care Berlinul Occidental și New Delhi).

Cinematograful românesc depășea, în sfîrșit, stricta și îngusta *reflectare* a realității ca să *reflecteze* asupra ei. Parabolă, cu tulburătoare înțelesuri poliedrice, pe aceeași lungime de undă și din aceeași familie spirituală cu *Călăuza* lui Tarkovski, cu *Proba de orchestră* a lui Fellini sau cu *Dirijorul* lui Wajda, *Concurs* se înscria în competiția strînsă a operelor-simbol, cu lungă bătaie în conștiința contemporanilor. Discursul lui decurgea direct din splendidul film de diplomă al lui Pița *Viața în roz*, din scurt-metrajul metaforic *Paradisul*, din vîna moralizator-sarcastică dominantă în *Filip cel bun*. Cu diferența că ceea ce acolo era încă marcat de elementul local și de cotidianul imediat, căpăta aici o proiecție în universal și o dimensiune metafizică. Ar fi prea la îndemînă să vedem în concursul de orientare turistică de pe ecran o simplă probă a caracterelor. Inveterat moralist și nostalgic al sentimentelor frumoase într-o lume prea grăbită pentru a mai avea timp de rousseau-isme, regizorul disecă de fapt sub ochii noștri noțiunea însăși de colectivitate, în tot ce are ea sublim și grotesc, generos și feroce, necesar și nefast, de la solidaritate la spirit gregar, de la sollicitudine la servilism, de la disciplină la apatie. Ne aflăm de fapt în fața unei umanități bolnave de indiferență — „nu e treaba noastră, noi avem alte sarcini” — indiferență care deși nu o generează, face posibilă crima. Acestei umanități în derivă îi este contrapuz, ca o mintuitoare întruchipare a Binelui, Puștiul (Claudiu Bleontz) cu privirea grea de întrebări nerostite, cu chipul umbrit de o nedumerire mîhnită în fața agitatei crize de coeziune și identitate a grupului.

Din lipsă de spațiu propunem aici doar una din posibilele interpretări ale unei opere de un dens și fascinant esopism. Cu consumată știință a polisemiei, Pița încercă iconica realității cotidiene cu o semantică nouă și neliniștitoare. Pădurea, univers perfect real, peste care se aude obsedant zbirniitul unui nevăzut helicopter, se dilată la dimensiunea unui spațiu simbolic în care mlaștina, copacul mort, izvorul, hruba, tot mai dese zone interzise, nunta, braconierul, hăitașii sau insolita orchestră de cameră sînt tot atitea semne ale unei meta-realități în care pînă și clasicul laitmotiv al calului alb are sensul inversat: animalul nu mai este o creatură mitică ci o gloabă famelică și costelivă.

Film de autor în cel mai adevărat și deplin sens al cuvîntului, *Concurs* a însemnat un real test pentru cinematograful românesc, dovedind că pot fi atinse culmile cele mai înalte, cu condiția să se țintească foarte sus, cel mai sus, spre mize maxime.

În 1984, *Dreptate în lanțuri* a reconfirmat, dacă mai era nevoie, angajarea definitivă a filmografiei deja atît de complexe a lui Pița pe noul și dificilul făgaș, poate cel mai dificil dintre toate, al pariului intelectual. Dobîndind vibrația gravă a gîndului adînc, patetismul reținut al meditației existențiale, forța parabolică, filmele sale din această etapă au izbutit să-și asigure conștient prețuirea criticii și, detaliu extrem de semnificativ, adeziunea entuziastă a publicului într-o măsură chiar mai mare decît pînă acum (evident făcînd abstracție de westernuri).

În viziunea lui Dan Pița, reconstituirea „cazului Pantelimon” (de către scenaristul Mihai Stoian) a generat nu un film de aventuri cum ar fi putut lesne ajunge în mina altui cineast. În fața ochilor noștri, imaginile se înlanțuie captivant, într-o tulburătoare baladă a libertății, a imprescindibilului spirit al dreptății din a cărui stofă sînt croiți eroii. Aparținînd generației de pâlmași răsculați în 1907, Pantelimon, haiducul rătăcit anacronic, în plin început de secol XX, printre locomotive și automobile, îndrăznise să înfrunte de unul singur oligarhia și un întreg sistem polițienesc represiv, răzbunînd prin fapta lui romantică obida „țărănimii mute și tăcute” care, „își aștepta izbăvirea”,

cum scria publicistul socialist N. D. Cocea. Pe ecran, dincolo de precisele ei determinări politico-sociale, povestea lui Toader Pantelimon capătă ceva în plus. Capătă dimensiunea dramatică a sacrificiului pentru ideal, cu toate consecințele lucid asumate dinainte, cu discrepanța dintre intenție și rezultate, dintre scop și mijloace, cu inerenta rupere de lumea înconjurătoare și, bineînțeles, cu inevitabilul eșec prin trădarea unui frate întru ideal, jalnic prăbușit din starea mesianică în aceea de Iudă.

Filmul se dezvăluie spectatorului în straturi succesive, cu atît mai adinci cu cît privirea este mai atentă să distingă, dincolo de jocul aparent al formelor, esența. De sub dantela superbă a scriiturii cinemactice, răzbate ca un geamăt compasiunea pentru țărînimea chinuită și spoliată, răzbate revolta împotriva Istoriei, dar răzbate mai ales o infinită tristețe existențială.

Acolo unde epica scenariului tinde a se anemia, fantezia regizorală intervine debordant călăuzind personajele, prin gesturi imprevizibile, spre noi semnificații morale. Exemplar este în acest sens *Dezertorul* (extraordinar Claudiu Bleontz). Autismul său, dialogul îndărătnic cu un punct nevăzut al infinitului și definitivă cufundare în acel infinit, ca un suprem refuz al hidoșeniei prezentului, sînt anunțate, pregătite de mici detalii, alternînd într-o abilă cadență exploziile de violență și clipele de liniște dinaintea furtunilor sufletești. Ca în opera oricărui autentic artist, și în filmografia lui Dan Pița pot fi decelate de cităva vreme încoace laitmotive vizuale. În *Dreptate în lanțuri*, grajdul din care iese, aruncat pe fereastră, arendașul este unul și același cu cel unde era ucis Tănase Scatiu, hruba prin care evadează din închisoare Pantelimon este aceeași cu aceea în care aluneca, evadînd din contemporaneitate, unul din personajele din *Concurs* etc.

O distribuție impecabil aleasă și condusă alături unor capete de afiș precum Ovidiu Iuliu Moldovan sau Victor Rebengiuc, chipuri noi. Imaginea cu încadrări insolite, cînd strivind literalmente eroii în universul concentraționar, cînd evadînd în mijlocul unor peisaje pictate parcă de pene-lul unui Turner, întregește universul artistic al unui film în care rafinamentul expresiei vizuale susține fericit o idee de aleasă noblețe : sămința libertății nu piere.

Ne obișnuisem ca fiecare nouă creație a lui Pița să aducă în ascensiunea estetică și ideatică a cinematografiei române un prețios element nou. *Pas în doi* (1985) a frapat. Ca orice artist autentic Pița nu se repetă niciodată, îmbogățindu-și mereu registrul expresiv. În permanentă cu un pas înaintea confracțiilor de breaslă, el știe să convertească întîmplări de sorginte strict locală în fapte paradigmactice, mai presus de un timp și un spațiu dat, știe să învelească miezul incandescent al ideilor în eleganța flamboiantă a unei estetici personale și totuși accesibile. Ce e nou în *Pas în doi*? Totul. De la franchețea tonului la dezvoltarea formulei cinemactice, de la uluitoarea naturalitate a interpretării actoricești la nonconformismul caracterelor, de la jocul, pe jumătate tandru pe jumătate crud al iubirilor, la parodierea succesivă a unor clișee demagogice obosite, de la permanenta oscilare între aparență și esență la căutarea febrilă a adevăratelor soluții de existență. Personajele din *Pas în doi* nu trăiesc, ci ard. Zbaterea lor dureroasă nu e literatură, ci chiar viața însăși. Într-un cămin de nefamiliști, prietenia a doi muncitori, colegi de cameră, unul cu înfățișare delicată și romantică, celălalt un urs stingaci, incapabil să cîștige inima femeii de care e îndrăgostit (mamă a unui copil din flori), se vede zdrobită tocmai din pricina acelei femei. Delicatul blajin și romantic, logodit cu o frumoasă studentă, și în timpul liber scrimeur, fură și inima singuraticii mame. Trăind cu amîndouă deodată, prefăcîndu-se a le iubi sau poate chiar iubindu-le în egală măsură, fermecătorul vinovat strivește pînă la urmă totul în jurul său, expiînd tragic neputința opțiunii. Așadar un *story* destul de simplu, chiar banal, transformat de extraordinarul simț cinematografic al regizorului într-un labirint de simboluri și sensuri secunde, într-o atentă, dozată alternanță dintre prevalența vizualului și prevalența conotației intelectuale, impletirea în coloana sonoră a unui *patch-work* de muzică electronică și fragmente din oratoriul lui Haydin *Creațiunea* contribuind la originalitatea unui film deschizător de largi orizonturi în filmul de actualitate românesc.

In 1976 un nou nume se adăuga „Generației '70” — Alexandru Tatos. Teatrul românesc ceda cinematografului unul dintre cei mai înzestrați și apreciați dintre tinerii lui regizori. Tineri nu în sensul biologic, de vreme ce Tatos avea deja 39 de ani, ci în sensul vechimii în branșă. Ca și Dan Pița, Tudor Măărășcu și alții, el aparținea contingentului căruia Hotărârile Congresului al IX-lea îi deschisese accesul spre studii superioare și spre profesiile artistice. Născut în 1937, intrase la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București de-abia în 1965, deci la 28 de ani, după ce trecuse prin experiența celor mai neașteptate meserii, de la aceea simpatică de figurant de teatru la aceea dură de muncitor cazangiu. De pe urma unei boli profesionale pensionat în plină tinerețe, se dedicase scrisului, cîștigînd sub pseudonim cîteva concursuri de piese într-un act și jucîndu-i-se o piesă pentru copii. Odată vindecăt, dăduse examen de admitere la IATC, la secția regie de teatru, reușind cu brio.

După cîteva remarcabile spectacole pe scenele din țară, trădarea teatrului a început printr-o colaborare cu televiziunea în 1973—74 cînd, așa cum am văzut, semnase, împreună cu Dan Pița și regretatul Doru Năstase, serialul frescă *August în flăcări*. Debutul propriu-zis, în film, *Mere roșii* (1976), a relevat din start un timbru distinct, o personalitate ieșită din comun. Așa cum avea să se petreacă ulterior și cu Tudor Măărășcu, Tatos aducea din universul teatrului coerența unei viziuni intelectuale bine definite și prețioasele reflexe culturale ale unei temeinice formații de tip umanist, definitorie pentru întreaga lui creație dar nu în sens livresc, ci ca o benefică și permanentă nevoie de adîncire a semnificațiilor discursului imagistic, de potențare a dimensiunii existențiale. Interesant de semnalat, din clipa cînd a pășit în cinematografie Tatos și-a inversat poetica: dacă montările sale scenice se remarcaseră prin esențializarea metaforică a elementelor realului, prin depășirea cotidianului sublimat în simbol, filmele lui și-au propus, dimpotrivă, o „reabilitare a realității”, în sensul propus de Siegfried Krakauer, o dedramatizare a narațiunii prin redescoperirea valorii semantice a detaliului realist, prin revitalizarea autenticității gestuale.

Poate ca nimeni altul dintre colegii săi de generație, el are darul de a ști să aducă zîmbetul prin pinza de lacrimi, darul de a opri hohotul enorm de rîs, suindu-ne un nod în gît. Domeniul lui, dominat cu detașare și vervă, este acela al filmelor cu personaje puține și elemente narative minime, speculate cu rară ingeniozitate și cu un simț aparte al adevărului detaliilor de psihologie și de ambianță.

Pe aceeași lungime de undă cu *Filip cel bun* al lui Dan Pița, cu care avea în comun și interpretul principal (Mircea Diaconu, astăzi unul din cei mai populari actori de comedie ai ecranului și teatrului nostru) și operatorul (Florin Mihăilescu, astăzi unul din artiștii stimați ai camerei de luat vederi), *Mere Roșii* surprindea crimpeie din existența de zi cu zi a unui tinăr chirurg proaspăt repartizat într-un spital unde intransigența lui candidă îl pune instantaneu în conflict cu superiorii. Desfășurată la un diapazon scăzut, de parcă eroii și-ar trăi viața în șoaptă, acțiunea nespectaculoasă progresează nu prin dramatice crescendo-uri ci prin acumularea lentă de notații, psihologii și reacții care luate separat par să creioneze anodine destine individuale; însumate, însă, ele conturează atmosfera unei întregi lumi, trecînd discret dar ferm problematica din sfera intimistă în aceea de meditație asupra sensului existenței contemporane.

Printr-o similară voință de lărgire a sensurilor unui subiect dat, în *Rătăcire* (1978), din drama unei tinere absolvente de facultate care, fascinată de mirajul civilizației occidentale de consum, se căsătorește nu din dragoste, ci din rațiune, cu un vest-german pentru ca odăită stabilită în noua ei existență să soarbă pînă la fund paharul amar al dezrădăcinării și inadaptrii la un alt stil de viață și la alte mentalități, regizorul construia în subsidiar un poetic eseu despre singurătate și incommunicabilitate.

A urmat o incursiune în lumea satului, cu totul neașteptată și neașteptat de reușită, dată fiind formația cu totul intelectual citadină a cineastului. Realizat inițial pentru televiziune și ulterior reluat, la cererea criticii, și cu mare succes de casă, în rețeaua cinematografică, *Casa dintre cîmpuri*,

reitera tema din *Mere roșii*, a luptei încăpăținate cu inerția și cu impostura pentru afirmarea și apărarea, cu orice preț, a propriilor principii și idealuri. Tribulațiile unui tânăr și bățios agronom, hărțuit de birocratismul și ostilitatea unor abuzive autorități din satul unde a fost repartizat, sabotat pe față de un primar care ca să-și apere incompetența îl deferă procuraturii, se desfășoară alert, într-un registru acrișor-hazliu, sub semnul unui umor cînd amar, cînd tăios ca o lamă de bisturiu, sub semnul unei ironii cînd corozive, cînd tandru înduioșate. Scoțînd cu curaj la vedere cîteva din tarele morale ale satului contemporan, semnalînd scurt-circuitele produse uneori în sistemul ierarhiilor locale, *Casa dintre cîmpuri* era o izbutită mostră de terapie socială prin artă. Justețea tonului, echilibrul dintre șarjă și melancolie, percutanța angajamentului social și fermitatea privirii se înscriau firesc în linia strategică a esteticii novatoare, afirmată la unison în filmul de actualitate în acel fertil an 1980 de către cineaștii „Generației '70”, lansați într-o ofensivă desfășurată în pluralitatea unui larg front de talente unitare în opțiunea de refundamentare teoretică și practică a conceptului de realism. Prezența în fruntea distribuției, în rolul agronomului, a regizorului Mircea Daneliuc (de o formidabilă naturalețe) căruia tocmai îi apăruse pe ecrane *Proba de microfon*, devenea emblematică. La începutul noului deceniu, sigură pe forțele ei, asumîndu-și lucid imperativele ideologice ale prezentului, Generația '70 își afirma programul estetic în limbajul imaginilor.

În același an, Tatos ne oferea o a doua premieră, *Duios Anastasia trecea*, ecranizarea nuvelei omonime a lui D. R. Popescu. Pentru prima dată regizorul evada din contemporaneitate, dînd înapoi ceasul istoriei pînă în vremea celui de-al doilea război mondial; evadare parțială cîtă vreme filmul propunea o decodificare a trecutului prin grila prezentului. Într-un sat dunărean ocupat de naști, o tînără învățătoare încalcă consemnul autorităților și îngroapă cadavrul unui partizan sîrb expus de nemți „pentru exemplu” în piața satului, răsкупărînd astfel cu prețul propriului sacrificiu demnitatea consătenilor refugiați într-o lașă și meschină indiferență. Patetica reluare a mitului Antigonei se constituie pe ecran într-o încrîncenată parabolă, cu tirzii ecouri existențialiste, despre asumarea, mai presus de orice, a propriului destin și a propriilor crezuri, punînd de fapt sub acuzație orice manifestare a forței brutale, umilitoare și degradantă pentru umanitate. Cu extremă acuitate și simț al atmosferei, Tatos recompune climatul sufocant al unei comunități intrate sub zodia alienantă a spaimei difuze, paralizante, a obnubilării spiritului prin opresiune. Penetranta analiză de moravuri se înalță dincolo de contingenta epocii, țintind în egală măsură în ieri și în azi, în trecutele erori ale umanității și în primejdia reactualizării lor. Fecunda deschidere spre universalitate e mediată în plan formal de o stilistică precisă, eficace, de o imagine mereu neliniștitoare.

Revenirea regizorului în actualitate s-a produs în 1982 cu filmul de autor *Secvențe*, lucidă confesiune despre însăși menirea cineastului, despre echilibrul labil dintre realitate și ficțiune, dintre iluzie și adevăr, dintre aparență și esență. Plasat imediat după generic, un motto din Mihai Eminescu „adevărul e stăpînul nostru, nu noi stăpînim adevărul” — înalță de la bun început filmul deasupra banalei formule „film în film”, axată îndeobște pe *glamour*-ul frivol al culiselor creației cinematografice. Treptat, *Secvențe* se încarcă de profunde sensuri secunde, convertindu-se, în cele din urmă, într-o polemică meditație asupra raportului dintre individ și istorie, dintre eroism și impostură, asupra timpului ca factor egalizator, de reducere și aducere la același numitor a unor principii cîndva ireconciliabile. Construit inteligent, pe două niveluri ce se desfășoară simultan, se întrepătrund și se potențează reciproc, filmul are un dublu crescendo: dramatic și semantic. În primul episod Tatos încearcă sub ochii noștri un exercițiu de stil; în cel median, echipa lui aflată în prospecție primește o lecție de adevăr de viață; în ultimul și cel mai important, de factură pirandelliană, planurile ficțiunii dintr-o peliculă aflată în lucru pe un platou al studiourilor de la Buftea și cele ale realității trăite febril de echipa de filmare sînt intersectate imprevizibil de planul istoriei răbufnite la suprafață din memoria a doi bătrîni figuranți. Extraordinară confruntare și extraordinară simplitate de mijloace prin care rutina unei banale filmări la Buftea basculează într-o splendidă parabolă a relativului.

Moralist prin vocație, de o blindă compasiune și ironie față de semenii, Tatos nu visează să răstoarne munții, ci doar să constate, să semnaleze. Fiecare film al său a însemnat o bătălie cîștigată în cruciada împotriva tarelor care ne pot otrăvi existența atunci cînd ceea ce este frumos, curat și demn în oameni riscă să piardă temporar terenul în fața minciunii și venalității (*Casa dintre cîmpuri*), în fața carierismului (*Mere roșii*), în fața unor false și amăgitoare valori (*Rătăcire*), sau în fața indiferenței culpabile (*Secvențe*). Implicîndu-se deliberat și responsabil, urmărind să obțină o impli-

care conștientă și dialectică a publicului, cineastul ne oferă o simptomatologie a realului și nu un diagnostic, lăsându-ne nouă, spectatorilor, răspunderea de a vindeca leziunile morale ale lumii în care trăim.

În *Fructe de pădure* (1983), reinodind într-o fericită identitate de viziuni asupra realității și asupra noțiunii de realism colaborarea cu Dumitru Radu Popescu, care i-a furnizat un scenariu „dulce și amar cum sînt fructele de pădure”, Tatos a reluat dintr-o perspectivă modernă unul din motivele intens exploatate de cinematograful românesc interbelic, acela al fetei pure de la țară sedusă și abandonată de un flusturatic citadin, și l-a folosit ca punct de plecare al unei demonstrații etice cu adinci implicații sociale, ca revelator al unui microunivers uman în care sublimul și sordidul, puritatea și delictul, inocența și inconștiența coexistă pentru că . . . „așa e viața, așa e viața”, cum spune refrenul cîntecului de pahar în finalul filmului, plutind cu veselie forțată peste nunta unei mirese-mamă, o nuntă tristă, fără dragoste, fără efuziuni, la care plouă nu numai peste foliile de plastic ale solarului improvizat unde se desfășoară nunta ci plouă și în inimi, o nuntă posacă, luminată doar de speranța că din cioburile unor suflete zdrobite viitorul va ști să încropească dacă nu fericirea, măcar un strop de tihnă.

După șapte filme de primă însemnătate estetică și culturală a urmat *Întunecare* (1986). Confruntat pentru prima dată cu o *ecranizare*, regizorul s-a străduit să găsească o cheie personală pentru redimensionarea filmică a monumentalului opus al literaturii române interbelice – romanul omonim, din 1924, al lui Cezar Petrescu, unul din primii romancieri europeni preocupați de sondarea traumelor postbelice și de detectarea, remarcabil de lucidă, a simptomelor năruirii iminente a unor structuri sociale și politice. Revenit de pe front cu chipul groaznic desfigurat de o cicatrice, mai puțin gravă însă decît rănilor ascunse și nevindecabile ale sufletului care, în cele din urmă, îl împing la sinucidere, eroul, cufundat în adîncul verzui al mării, printre alge și scoici, în fracțiunea de clipă dinaintea trecerii în neființă își rememorează frînturi de existență, re trăiește etapele ascensiunii mondene plătite cinic cu prețul idealurilor, al iubirilor de tinerețe înșelate, al prietenilor trădate, al părinților sărmani părăsiți în voia soartei. Ritmat de ingeniosul laitmotiv al înaintării oarbe în universul lichid, *Întunecare* are o structură discontinuă, modernă, ritmată de un alt macabru laitmotiv – leșurile soldaților stivuite de-a valma de brancardieri pe scîndurile unei căruțe. Secvențele de front dobîndesc de altfel în totalitatea lor o semnificație metaforică. Inspirata idee de a le filma într-un cimitir vechi, printre morminte spulberate de suflul exploziilor, printre cruci dizlocate, sugerează un univers dement în care nici măcar morții nu mai pot avea parte de liniște. „S-a ticăloșit lumea”. Reluată obsesiv, replica prozatorului interbelic capătă în filmul lui Alexandru Tatos valoarea unui avertisment.

SERGIU NICOLAESCU

Ori de cîte ori se referă la Sergiu Nicolaescu, critica noastră de film împrumută automat terminologia cronicarilor sportivi: *campion*, *performanță*, *record*, sînt epitetele cel mai des utilizate pentru definirea carierei celui mai popular dintre cineasții României. Adorat de marele public care îi vede și revede cu nesaț filmele, semnat în numai 19 ani a 23 de lung-metraje + 36 de episoade ale unor seriale de televiziune realizate în coproducție sau exclusiv pentru case vest-europene, Sergiu Nicolaescu este singurul regizor român care pulverizînd absolut toate recordurile (iată, inevitabilul cuvînt !) se poate mîndri că acasă la el a avut 100 de milioane de spectatori, că în toate țările socialiste (inclusiv China) producțiile sale au rulat cu casa închisă, multe dintre ele avînd parte de distribuire în circuitul rețelelor occidentale.

Secretul lui ? Un talent viguros, un infailibil instinct filmic, putere de muncă ieșită din comun și o nemăsurată ambiție. Animat parcă de spiritul gladiatorilor, el nu intră în arenă ca să lupte ci să învingă. Într-un permanent pariu cu sine-însuși, a dovedit că știe izbîndi în orice împrejurare și în orice gen, de la superproducțiile cu mii de figuranți și bătălii ecvestre (*Dacii* și *Mihai Viteazul*), la comedia burlescă (*Nea Mărin miliardar*), de la filmul de dragoste (*Întîlnirea*) la thriller (*Cu mîinile curate*), de la filmul polemic de actualitate (*Zile fierbinți*) la filmul pentru copii (*Mihail ciine de circ*), de la epopee (*Noi cei din linia întîii*) la drama psihologică (*Ciuleandra*), de la dinamismul filmului de război (*Ziua Z*) la căutările stilistice estetizante (*Atunci i-am condamnat pe toți la moarte*).

Deviza lui ? Rapiditate, precizie, calitate. Muncind non-stop, neacordindu-și nici o clipă de răgaz pentru familie, prieteni sau distracții, semnînd cîte două filme și un serial de televiziune pe an, jucînd rolul principal în mai toate propriile-i filme și în filmele colegilor, făcîndu-și din pasiunea pentru meserie o religie, Sergiu Nicolaescu este de fapt un fenomen. Un monstru sacru al ecranului românesc și est-european. Nu întimplător statura personalității lui i-a deschis larg poarta cooperărilor internaționale (a colaborat cu Richard Siodmack, Wolfgang Staudte, Pierre Gaspard Huit, Gilles Grangier, a avut contracte cu Franco-London Film, cu R.A.I., cu T.F.I., cu Cine-Tv din Berlinul Occidental etc.).

Pe scurt, o ascensiune impresionantă pentru un ... inginer. Fără să fi audiat vreun curs de cinema, fără să fi avut la activ măcar un ceas de asistenție pe lingă alt regizor, Nicolaescu a făcut senzație în lumea Buftei debutînd direct și în forță ca regizor-interpret al filmului *Dacii* (1967) — superproducție istorică, pe ecran lat, cu un *cast* internațional care îi includea pe Marie José Nat, Georges Marchall și Pierre Brice. E drept că și pînă atunci biografia lui stătuse sub semnul excepției și al excepționalului.

Născut la 13 aprilie 1931 la Tîrgu Jiu, s-a perindat prin diferite școli, intenționînd să devină ofițer de marină, sculptor, matematician, atlet ba chiar și parașutist și sfîrșind prin a obține o Diplomă de inginer mecanic. Angajat la Serviciul tehnic al Studioului de Filme Documentare „Alexandru Sahia”, și-a proiectat și construit de unul singur un echipament de submersiune și filmare subacvatică, cu care a început să exploreze adîncurile Mării Negre, coborînd pînă la 56 de metri profunzime, cu care ocazie a doborît și un record (primul !) în materie. În 1962, debutînd, alături de Dumitru Done, cu poeticul scurt metraj *Primăvară obișnuită*, cîștiga Premiul de excelență UNIATEC pentru macrofilmări, Premiul întîii la Festivalul de la Praga și alte cîteva trofee. În 1963, metaforicul scurt-metraj *Memoria trandafirului* era admis în competiția de la Cannes și elogiât de *Cahiers du Cinéma*. Filmați în *ralenti* (pe atunci procedeul nu devenise încă monedă curentă), boboci de flori își mlădiau lujerul ca niște lebede grațioase, pe muzică de Ceaikovski, apoi deodată petalele se zdrențuiau în oțelul sirmelor ghimpate ce le împresurau în timp ce acordurilor orchestrei li se substituia brutal, din off, răpăitul de mitralieră.

Trei ani mai tîrziu, vijeliosul inginer cineast dădea comanda „Motor” la *Dacii*, cea mai ambițioasă superproducție vreodată realizată în România, și reușea, incredibil, în pofida pronosticurilor sceptice ale breslașilor cu vechi state de serviciu, un film de amplă și generoasă respirație, gîndit impecabil, lucrat impecabil, montat impecabil, cu acel nerv și dinamism rămase de atunci încoace marca distinctivă a „stilului Nicolaescu”. Fabulînd pe canavaua ancestralelor legende din vremurile cu abur de început de lume cînd, sub comanda regelui lor Decebal, străbunii daci își apărau cu disperare cetățile, aurul și religia monoteistă, ținînd piept legiunilor romane conduse de imperatorul Traian, *Dacii* (scenariul Titus Popovici) evoca un timp cînd la adăpostul scuturilor stropite de sînge, din amalgamul a două civilizații, una luptînd pentru supraviețuire, cealaltă pentru supremație, se făurea viitorul unui nou popor.

Dincolo de spectaculozitatea mizanscenei, imaginile izbuteau să transmită cu putere sentimentul istoriei, certitudinea continuității unui destin național în matca furtunoasă a căruia se topește destinul individual.

Regizorul debutase și ca interpret, în rolul unui soldat roman ... căruia i se tăia capul. Fulgerător succes de casă, *Dacii* (coprodus de Franco-London-Film care i-a asigurat și distribuirea

mondială) avea să rămână în capul listei domestice de popularitate absolută până în 1979 *, cind avea să fie detronat de o altă superproducție istorică a realizatorului său, *Mihai Viteazul*.

Scrisă tot de Titus Popovici, care de altfel i-a furnizat scriptul pentru cele mai implinite creații din cariera lui — de la *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* (1971), la *Cu mîinile curate* (1972) și *Noi cei din linia întâi* (1987) —, noua frescă restituia în termeni deopotrivă grandioși și patetici figura fulgurantă, de anvergură și renume european, a domnitorului Mihai Viteazul, cel care, în 1600, în pofida supremației otomane și a opoziției înverșunate a Imperiului austriac, izbutise să înfăptuiască pentru scurt răgaz *visul secular* al unității celor trei provincii române, Moldova, Țara Românească și Transilvania, sub un unic stindard, în granițele unui singur stat. Tragicul destin al eroului era inserat într-un fremătător tablou de epocă dominat de păienjenişul marii diplomații internaționale și de zăngănitul armelor. Echilibrind abil vibrația patriotică și fiorul liric, momentele de mare spectacol (memorabile secvențele de bătălie) și privirea gravă asupra mersului istoriei, *Mihai Viteazul* (care inițial ar fi trebuit să-l aibă protagonist pe Charlton Heston) se înfățișa și ca o demonstrație de bravură regizorală.

În 1974, *Nemuritorii*, scris de astă dată de însuși Nicolaescu după „o poveste cinematografică” de Titus Popovici, oferea în formula „capă și spadă” o urmare sui-generis a epopeii precedente : romanticele aventuri pseudo-istorice ale unei cete de foști oșteni din armata lui Mihai Viteazul, care, risipiți prin Europa după asasinarea prințului lor, se regăsesc și se reîntorc acasă spre a înălța o ultimă dată, cu prețul vieții, steagul Unirii.

Începută sub semnul istoriei, mai toată filmografia lui Sergiu Nicolaescu a rămas sub pecetea ei. Chiar și ciclul de trepidante „polițiste” — inaugurat în 1972 de *Cu mîinile curate* și continuat cu *Ultimul cartuș* (1973), *Un comisar acuză* (1974), *Revanșa* (1978), *Duelul* (1981) — a fost rodul unui fericit mariaj între atracțiozitatea rețetelor genului și precizia reconstituirii tabloului social-politic al epocii în cauză. Ceea ce validează estetic aceste filme este tocmai echilibrul dintre atributele formulei „action” și forța discursului politic. Inspirat din evenimente reale, ele cuceresc prin vervă explozivă, printr-o contagioasă bucurie a pirotehniei, a cascadei și a arsenalului de mijloace specifice genului — urmărituri nebunești, bătăi, explozii — dar și prin umorul și ingenioasa exploatare a pitorescului mahalalei bucureștene și a lumii interlope de imediat după război. *Cu mîinile curate* și *Ultimul cartuș* urmăreau tribulațiile a doi incoruptibili comisari de poliție — unul fiind încarnat cu seducătoare eleganță și alură de trăgător de elită, à la Eliot Ness, de însuși Nicolaescu — angajați într-o luptă pe viață și pe moarte cu o bandă de gangsteri care, manipulați din umbră de grupări politice de dreapta, terorizau capitala.

Treptat, implicațiile politice ale narațiunii s-au amplificat, fără să fie știrbită cu nimic atracțivitatea ciclului, dimpotrivă. În *Un comisar acuză*, *Revanșa* și *Duelul*, formula *thriller*-ului devenea de fapt pretextul pentru evocarea tensionată a crimelor legionare din anii '39 — '40, pentru dezvoltarea mașinațiilor marii diplomații internaționale, pentru rememorarea înfruntării dintre Rezistență și Gestapo.

Pasionat de istorie, pe regizor îl preocupă mai mult semnificațiile prezente ale acestora și mai puțin prezentul propriu-zis. Dovadă că din 23 de filme turnate pentru marele ecran, doar 4 sînt consacrate contemporaneității.

În 1975, în fața pariului propus de reprezentanții „Generației '70”, lansați într-o energetică ofensivă de revigorare a „filmului de actualitate”, Nicolaescu ridică mînușa realizînd dinamicul *Zile fierbinți*, biografie trepidantă a unui ebullient director de șantier naval, angajat într-o dificilă luptă cu inerțiile spre a-și impune principiile novatoare. Schema conflictului era veche și destul de obosită. Modalitatea ei de dezvoltare și rezolvare se dovedea însă cu totul nouă. Racordîndu-se la efortul tinerilor de a elibera filmul de inspirație contemporană de clișeele vetuste, de cumințenie și de banalitate, Nicolaescu, solidar în intenții cu mai tinerii Dan Pița, Alexandru Tatos și Mircea Daneliuc, privea cu ochi critic realitatea, asumîndu-și și el un dublu demers polemic — semantic și stilistic. Venind cu greutatea prestigiului său, el avea să contribuie substanțial la spulberarea unor adînc înrădăcinate prejudecăți formale. Mizanscena febrilă, montajul nervos, pulsul alert al acțiunii demonstau

* Pînă în prezent a acumulat aproape 12 milioane de intrări.

cu autoritate că nu există subiecți ingrate ci doar viziuni plate și că repetatele eșecuri ale filmelor de actualitate de până atunci se datoraseră nu temelor ci temerilor și lipsei de combustie artistică a realizatorilor lor.

Nea Mărin miliardar (1979), comedie burlescă, a reluat explorarea contemporaneității, de astă dată în cheie bufă. Pornind de la popularul lui personaj de televiziune care săptămână de săptămână făcea deliciul publicului în îndrăznețe scheciuri satirice, regretatul actor Amza Pellea imaginează o suită dezopilantă de gaguri și qui-pro-quo-uri declanșate de asemănarea până la confuzie dintre modestul țaran Mărin, venit în vizită la un nepot pe litoralul plin de ispite al Mării Negre și un multimilionar occidental șantajat de o bandă de teroriști internaționali. În limbajul său pitoresc și hitru, Nea Mărin ridiculiza aberațiile așa-zisei „civilizații urbane”. Tarte cu frișcă, urmărit, tempo îndrăcit. Nicolaescu câștiga și pariul comediei. (De la data premierei până în prezent cifra intrărilor la acest film a depășit 11 milioane.)

O nouă schimbare de direcție pe traseul actualității marchează *Accident* (1977) și *Viraj periculos* (1983), polițiste cu substrat moralizator, apropiate și ca factură și ca subiect. Pornind de la cîte un accident de circulație, ambele sondează plăgi deschise ale vieții noastre sociale, ambele poartă în subsidiar ideea că un singur pas greșit în afara legii e de ajuns pentru a ne prăbuși prin toboganul minciunii în ireparabil, lașitatea, fuga egoistă de implicare fiind întotdeauna preludiul unui deznodămînt tragic. Dacă pentru traiectoria cineastului, *Accident* și *Viraj periculos* fac figură de simple filme de serie, de paranteze ne semnificative, ele sînt totuși semnificative pentru traiectoria cinematografului românesc. Comparate cu filmele de serie ale anilor '60, ele dovedesc o certă evoluție. Față de polițistele acelei epoci de tinerețe a producției naționale, împletite cu ochiuri largi de plictis dintr-un singur fir subțire și străveziu, prin care deznodămîntul se întrevea de la bun început, în *Viraj periculos* acțiunea înnoadă cu noduri marinărești nu două, nu patru, ci paisprezece destine, progresînd mereu imprevizibil. Pe de altă parte, profesionalismul întregii echipe de realizatori se arată compatibil cu standardele internaționale ale genului.

Se pare totuși că regizorul se simte mai la largul lui pe terenul istoriei. Indiferent de secolul în care ar evolua personajele, indiferent de războiul evocat, fie vorba de cel din 1877, din 1918 sau din 1944, istoria îi este lui prilejul ideal pentru afirmarea triumfătoare a curajului și a bărbăției, a spiritului cavaleresc și a onoarei în aventura supraviețuirii în condiții adverse, în situații limită. De cele mai multe ori eroii pier, dar sentimentele frumoase triumfă. Viziunea lui Nicolaescu asupra istoriei nu se înscrie în zona tragicului, ci în a romantismului spectaculos. Mai presus de orice, evocările lui poartă în filigran emoția autentică a iubirii de patrie. Frecvent compromis prin exprimare lozincardă, declarativă și declamativă, imperativul dimensiunii patriotice este rezolvat de Nicolaescu cit se poate de direct și eficient : prin simpla lui asumare ca ax moral al personajelor. Pe ecran nu se vorbește despre datoria față de țară și neam, pe ecran se luptă și se moare, fără emfază, cu sufletul împăcat de certitudinea împlinirii misiunii încredințate sau voluntar asumate.

În 1977, *Pentru patrie* (versiune prescurtată a unui amplu serial de televiziune) omagia centenarului Războiului de Independență. În 1980, cu *Ultima noapte de dragoste*, ecranizare controversată a romanului omonim al lui Camil Petrescu, regizorul opera un salt în timp până la anii primului război mondial, lăsîndu-se furat, cum i-a reproșat critica, de fascinația pentru latura exterior-spectaculară a fastuoaselor ambianțe „retro”, de gustul melodramei și al idealizării cavalerilor cauzelor nobile (croiți, cu oarecare narcisism, după tiparele avantajoase ale mai tuturor personajelor incarnate până atunci de Nicolaescu).

Aceeași conflagrație a slujit drept fundal pentru *Capoana mercenarilor*. Pornind de la fapte petrecute aievea se evoca martiriul populației române din Transilvania în vremea ocupației austro-ungare, cînd „doar plînsul nu era interzis”. Pentru prima dată cinematografia noastră aborda frontal genocidele săvîrșite în acea epocă împotriva țărănimii române de dincolo de Carpați. Din păcate, formula aventurilor rocambolești, cu calculate lovituri de teatru, au răpit filmului tocmai verosimilitatea necesară unui subiect cu implicații atît de dureroase.

Era evident că cineastul se află într-un moment de cumpănă al carierei sale. Pășind pe calea plină de ispite a celei mai populare dintre arte, avusese de ales între a deveni un creator sau un profesionist, un artist sau un idol și cu superbă nepăsare față de posteritate părea să fi optat definitiv pentru afluența de public, pentru beția succesului imediat, a unui *hic et nunc* strălucitor dar cu

bătăie scurtă. Că era vorba de o opțiune deliberată și nu de limite obiective o dovedise între altele *Moartea lui Ipu* (1972), revelatoriu pentru o certă vibrație poetică, pentru vocația experimentului estetic, pentru capacitatea de rafinare a formei, pentru înțelegerea filmului de autor ca explorare creatoare a limbajului și nu ca simplu cumul al funcțiilor de scenarist și regizor, indiferent de formula și de genul abordat. În *Moartea lui Ipu*, situația limită a ocupării unui sat din Transilvania de către naziști devenea revelatorul deteriorării morale a unei colectivități aprig măcinată de egoisme meschine : somate de hitleriști să opteze între a-l descoperi și preda pină în zori pe asasinul necunoscut al unui ofițer neamț sau între a fi executate, în corpore, în piața publică, notabilitățile locale încearcă să-l convingă pe prostul satului să-și asume vina, momindu-l cu donații de pământ pentru rudele lui sărmene și, mai ales, cu promisiunea unor funeralii grandioase. O rară intuiție a psihologilor, mină de maestru în conducerea actorilor, prețioase notații de atmosferă, vină metaforică și fior meditativ, au însemnat tot atâtea calități ale filmului. Nicolaescu izbutise atunci o frumoasă și foarte personală operă de artă.

Îndeajuns de lucid spre a-și reechilibra la timp filmografia, în așteptarea unui *story* de anvergură, care să-l scoată din vria peliculelor de acțiune, la începutul anilor '80 cineastul s-a retras prudent pe terenul analizei psihologice. În 1982, *Întîlnirea*, învăluitoare film de dragoste în trei personaje, propunea cu sensibilitate și sobrietate o construcție bazată nu pe dinamica faptelor ci pe dinamica nuanțelor de comportament, nu pe pirotehnie ci pe combustia interioară a personajelor : în perioada pregătirii insurecției de la 23 August 1944, într-o pescărie de pe țărmul Mării Negre, doi bărbați și o tină ră frumoasă și misterioasă se întîlnesc aparent întîmplător ; o prietenie și o dragoste se leagă sub semnul dezastrului — femeia, agentă nazistă, va trebui lichidată.

Realizat tot în cheie psihologică, *Ringul* (1984, ecranizare după o nuvelă publicată la începutul anilor '60 de Ioan Grigorescu) a însemnat pentru actorul Nicolaescu cîștigarea unui nou pariu (trei sferturi din film el boxează în fața camerei ca un adevărat profesionist, à la Sylvester Stalone), iar pentru cineastul Nicolaescu reîntoarcerea la subiecte cu semnificații și mize majore : cu ocazia unui drum în Germania Occidentală, un șofer de camion T.I.R. recunoaște în ringul de box al unui Luna Park pe fostul ofițer S.S. care, cîndva, în lagărul de concentrare unde se aflase internat, îl terorizase folosindu-l ca „ sac viu ” la antrenamente. După patruzeci de ani, cei doi se confruntă într-un nou meci. De astă dată lupta, punctată de cutremurătoare amintiri, se dă pe viață și pe moarte. Atent dozat, spectaculos cu măsură, sobru, cu cîteva excelente secvențe de reconstituire a atmosferei și a psihozei universului concentraționar, *Ringul* sugera, prin permanenta împletire a planului istoric cu planul prezentului, ideea responsabilității morale, a inexorabilei expieri a celor ce acceptă să devină instrumente ale represiunii, decăderea torționarilor fiind infinit mai gravă decît a victimelor lor : prăbușirea victimelor este doar fizică, pe cîtă vreme a torționarilor este de natură morală, implicînd translația de la umanitate la bestialitate.

În 1985, cea mai ambițioasă dintre dramele psihologice semnate de Nicolaescu vedea lumina ecranului, *Ciuleandra*, ecranizare după omonimul roman interbelic al lui Liviu Rebreanu, — să ne amintim că același autor a furnizat suportul diegetic al altor două opere de căpetenie ale cinematografului românesc, *Pădurea spînzuraților* (Liviu Ciulei, 1965) și *Răscoala* (Mircea Mureșan, 1966). Obsedat de primenirea singelui obosit al familiei, un bătrîn aristocrat își căsătorește fiul cu o frumoasă țărănuță, din care în prealabil făcuse o distinsă doamnă, întocmai ca în *Pygmalion*. Iubind-o nebunește, tînărul o ucide într-un acces irațional de gelozie, apoi, pentru a scăpa de rigorile justiției, se internează într-un spital de psihiatrie unde contextul, atmosfera și decorul sfîrșesc prin a-l înnebuni de adevăratelea, împingîndu-l la sinucidere. Așadar o melodramă în toată legea, exploatată însă nu în elementele ei facile, ci potențîndu-i-se, grav, plurisemantismul, prin trimiteri la tensiunile politice ale epocii — secvența represiunii răscoalei țărănești — sau prin racordarea la motive de largă circulație în cinematograful mondial actual (începînd cu acela din *One Flow over the Cuckoo's Nest* al lui Milos Forman). Subtil gîndit și admirabil jucat, în semitonuri permanent ambigue, de Ștefan Iordache, unul din marii actori de teatru și film ai generației quadragenare, personajul medicului psihiatru încarcă filmul cu o tensiune nouă față de originalul literar, deplasînd centrul de greutate spre o altă problematică, permanent prezentă, chiar dacă niciodată rostită. Picturalitatea pronunțată a imaginii, eleganța mizanscenei și admirabilul montaj din secvența dansului Ciuleandra atestă revenirea regizorului la accepția filmului ca operă de artă și nu ca simplu spectacol.

Aproape simultan cu *Ciuleandra*, ieșea în premieră fresca epică *Ziua Z*, închinată aniversării a 40 de ani de la întoarcerea armelor împotriva Germaniei hitleriste. Până atunci, cinematograful nostru se referise la acea determinantă zi din destinul României în repetate rinduri, dar numai în treacăt, tangențial, înfățișând-o încobște ca moment de declanșare a Revoluției, ca fundal eroic al activității pregătitoare a comuniștilor, ca revelator al unor opțiuni cruciale etc., neaducând-o deci niciodată în prim plan. Pentru prima dată insurecția care a eliberat la 23 August 1944 Bucureștiul de ocupația germană era abordată frontal, devenea, în sfârșit, *obiectul* unui lung metraj de ficțiune. Cu obiectivitate aproape documentară scenariul semnat de Ioan Grigorescu relua într-o structură simfonică firul dramatic al zbuciumului acelor ceasuri când reprezentanții tuturor partidelor politice ale țării, de la comuniști și până la rege, își dădeau mina, solidari în efortul de a denunța alianța cu Germania nazistă. În egală măsură, *Ziua Z* s-a dorit a fi un omagiu adus armatei române, locuitorilor Bucureștiului, tuturor celor jertfiți în acea fierbinte zi de vară care avea să grăbească prăbușirea lui Hitler. În final, o suită de palpitante secvențe de război, magistral orchestrate și montate de specialistul nostru nr. 1 al genului, tăia literalmente răsuflarea. La patru decenii după încheierea conflagrației, cinematograful românesc repunea istoria în drepturile ei, prezentând în sfârșit o versiune complexă a Insurecției de la 23 August 1944.

Din aceeași voință polemică a restabilirii adevărurilor istoriei s-a născut și *Noi cei din linia întâi* (1986), la prima vedere continuare a filmului precedent, de vreme ce cronologic vorbind faptele evocate aici decurgeau direct din cele descrise acolo. În fapt însă, schimbând scenaristul (după mai bine de un deceniu Nicolaescu relua colaborarea cu Titus Popovici) și schimbând și tonalitatea, cineastul continua epopeea Eliberării României într-o realizare de sine stătătoare, dedicată memoriei celor 170 000 de soldați români care, după izgonirea trupelor hitleriste și a celor hortiste de pe teritoriul patriei, nu au prețuit să-și verse singele pentru izbăvirea Ungariei, Cehoslovaciei și Austriei. Există fapte ce nu pot fi uitate, ce nu pot fi șterse din cartea eternă a istoriei.

Printre altele, *Noi cei din linia întâi* evidențiază misiunea de virf de atac asumată de batalioanele române în eliberarea Budapestei, stradă cu stradă, clădire cu clădire până când, ajunse la un kilometru de Dunăre, la un pas deci de o victorie meritată și scump plătită în vieți omenești, un neașteptat ordin al comandamentului forțelor aliate le interzicea românilor să-și continue înaintarea, transferându-i în mod arbitrar într-o altă zoră a frontului. Fără îndoială cea mai impresionantă pagină cinematografică românească a războiului antihitlerist, *Noi cei din linia întâi* constituie, dincolo de virtuțile sale patriotice — deci sentimentale — și dincolo de orizontul său polemic — deci politic — un pariu de virtuozitate scenaristică și regizorală, asumat în limitele formulei omantice și exaltante ale aventurii războiului. Un suflu epic de zile mari, un ritm nebunesc, ca o bătaie grăbită a inimii, personaje atașante, de neuitat, vină polemică, dialoguri de înaltă clasă, o distribuție de aur, în frunte cu Nicolaescu însuși, care trece nevățămât pe sub șenilele unui tanc, iată tot atâtea motive ca publicul să freacă și să trepideze, aplaudindu-și la ecran deschis interpretul și cineastul favorit.

Filme de mare spectacol și de mare popularitate, puse cu abilitate și măiestrie în slujba unor idei. Legitimarea tiparelor de largă audiență prin reverberarea contemporană a experiențelor trecutului. Box-office, politică, artă. Acesta este de fapt *credo-ul* lui Sergiu Nicolaescu.

DE LA IMAGINEA „TATĂLUI” LA CLIPUL VIDEO: ATITUDINI FAȚĂ DE IMAGINAR

de VALERIU DEAC

In iarna anului 1987 a avut loc la cinematograful *Studio a X-a* ediție a *Galei de toamnă a filmului studentesc*, festival bianual, ce constituie prilejul prezentării filmelor de institut ale actualilor și/sau foștilor studenți I.A.T.C. Pe parcursul celor două zile de concurs (19—20 decembrie) au rulat filme de scurt metraj realizate pe 16—35 mm, alb-negru sau color, clasificate de organizatori în funcție de criteriile pragmatice ale situației de comunicare, adică după modul de producere : mijloace tehnice utilizate (decor, lumină, aparatură de studio, actori, tipul de peliculă folosit), statutul (didactic) al autorului (student în anii I—II de studiu sau absolvent ori student la imagine sau regie), tematica abordată (în funcție și de funcționalitatea peliculei : film portret, reportaj, de platou sau de integrare), stilul (dependent de intenția specifică fiecărui tip de discurs filmic). În pofida diversității arborescente a categoriilor enunțate, amalgamate în diverse proporții în fiecare creație, *Gala* a propus o abordare unitară a filmelor în virtutea unor criterii sau reacții estetice — propunere marcată instituțional de premiul publicului sau de marele premiu. În consecință, vom încerca să prezentăm reflecțiile suscitade de spectacolul *Galei* indiferent de diversitatea categoriilor specifice instanței producerii. Astfel, ceea ce poate face criticul, dacă nu adoptă stilul și metoda discursului de intîmpinare și nu încearcă să-și păstreze comentariul în marginea (oficială) a premiilor, este să argumenteze validitatea unor concluzii sintetice ; să-și orienteze efortul spre demersul investigației unei forme unitare, caracteristice „textului” *Galei*, situîndu-se explicit la polul criteriilor receptării, în cadrul libertății ei interpretative, speculative.

În primul rînd, lectura ansamblului în cheia portretistică a fost (poate) inevitabilă, deoarece au predominat filmele de anul doi a căror temă a fost „portretul contemporanului meu”. Altfel spus, majoritatea filmelor s-au orientat către elaborarea cinematografică a *portretului*, materialul filmic fiind structurat de orientarea retorică a descrierii de personalitate. Însă, păstrînd judecata la acest prim nivel de lectură, cel retoric, rămîne de remarcat tendința generală de a eluda inteligibilitatea filmului în planul reușitei realizării unui exercițiu strict, literal, de impact persuasiv, a temei. S-a văzut cum cineasții sint mai interesați de a formula într-o tonalitate lirică, figurat-metaforică, aceste succinte portrete decît de a se exprima într-o manieră clară, explicită ; ei preferă stilul analogiilor vagi sau clișeele lirice vetuste (de un romantism întîrziat, epigonic) ce constituie un aparent și comod semn al artisticității, al complexității și originalității viziunii ; clișee care, însă, frecvent, sint menite să ascundă sub o falsă complexitate figurală o deficiență de concepție sau scenariu. În fond, este mai dificil să te menții în cadrul strict, canonic, al unei teme decît să „liricizezi” liber în jurul unor cadre atractive din punct de vedere fotografic, dar, din păcate, disproportionale sau nefuncționale în economia

întregului. Altfel, cineştii sînt încurajaţi încă de la primele lor încercări să fie mai întii „artişti”, adică sînt instruiţi să înveţe să utilizeze semnalele care-i indică spectatorului că are în faţă o creaţie artistică, să prefere mai curînd să abordeze gramatica discursului artistic, deviant prin excelenţă, decît să se conformeze regulilor sincretice ale discursului bine încheiat retoric ; prin nivel de inteligibilitate retorică înţelegînd planul înţelegerii imediate în care informaţia adusă de text este necesară şi suficientă înţelegerii subiectului. De exemplu, un film ca *Visul* (1986), (scenariul, regia şi imaginea : Sorin Botoşeneanu), supus unui imediat test retoric, eşuează. Filmul se doreşte a fi un portret al lui Brîncuşi sau, mai vag spus, o odă închinată artistului, dar în care accesul la creaţia sculptorului este îngreunată de insistenţa metaforei : filmul sugerează (prin procedeul montajului alternat) analogia dintre un fir de apă care devine rîu şi fluviu ce se varsă în mare şi evoluţia (biologică şi creativă) a artistului. Dar nivelul prim de lectură cere ca spectatorul să recunoască creaţia lui Brîncuşi, cere ca asupra creaţiei sale să se proiecteze o lumină nouă, ca opera sa să fie „reinterpretată” de viziunea filmului, ca analogiile metaforice să producă un sens nou ; a pune doar chipul lui Brîncuşi şi o mică sculptură este un suport informaţional insuficient. Astfel, tinerii cineşti sînt mai întii tentaţi să poarte semnele artistului decît cele ale artizanului ; ei învaţă mai întii devianţa discursului artistic şi mai apoi norma ; ei preferă „greşcala” creativă rigorii descrierii de personalitate. De aceea, frecvent, este preferat portretul individului „anonim” care, neştiut fiind de nimeni, poate fi creat după plac, el fiind format sub cauţiunea alibi-ului peliculei, unde suportul informaţional al spectatorului, instanţa de verificare, este chiar filmul însuşi, faţă de portretul unei personalităţi culturale unde spectatorul are posibilitatea de a compara viziunea filmului cu imaginea anterior formată de o cultură scrisă sau imagistică.

Vorbind despre tratarea globală a filmelor incluse în *Gală* este de precizat că această abordare depinde, pe de o parte, de strategia filmelor (portretul) şi, pe de altă parte, de investiţia interpretativă a criticului conform principiului că, în limbaj sau în expresivitatea artistică, „mesajul vine de la celălalt sub o formă inversată” în care „emiţătorul primeşte de la receptor propriul mesaj sub o formă inversată”. Astfel, pentru a putea reduce la o formă unitară diversitatea manifestărilor, am urmărit în filmele *Galei* prezenţa *imaginii tatălui*. Termenul este un construct critic ce dă seama de prezenţa imaginării unui eu ideal în fiecare variantă particulară de manifestare a portretului, adică de acea latură exemplară existentă în portretul concret, particular, în fapt, de generalizarea sa virtuală. Filmele *Galei* actualizează problematica relaţiei tată-fiu sub forma raportului între instanţa ideală, asociată frecvent tematicii imaginarului şi artefactului artistic, şi cea reală, actuală, adică relaţia dintre modelul exemplar şi varianta actualizată. O asemenea grilă de interpretare nu este normativă, ea nu prevede valoarea discursului care o actualizează, ci indică prezenţa unui invariant tematic : imaginea *tatălui* (modelul ideal, manifestare a unei instanţe de tipul supra-eu) care este de înţeles în accepţia sa de schemă ideal-simbolică ce permite actualizarea unei varietăţi de manifestări metaforice (de substituţie imagistică), ce descriu sub diferite aspecte un conflict abstract în care esenţială este relaţia de filiaţie. Reuşita actualizărilor concrete depinde, natural, de reuşita retorică. Imaginea *tatălui* este, prin urmare, imaginea substituită a unui principiu ideal faţă de care se raportează subiectul — reprezentat ca personaj sau ca instanţă auctorială. Beneficiul hermeneutic al schemei este multiplu : pe de o parte, ea permite situarea fiecărui „text” filmic în limitele unui criteriu de analiză constant, comun, şi, pe de altă parte, desemnînd un raport general, permite descrierea modului particular de manifestare, adică stilul şi centrifugalitatea originalităţii „textului” ; imaginea *tatălui* devine, în consecinţă, ca invariant tematic, o normă comună de raportare şi de evaluare a devianţei originalităţii şi, ca metaforă critică, o regulă ce stabileşte graniţele teritoriului de joc.

Să vedem cîteva din filmele *Galei* prin această schemă. Identificarea schemei simbolice este facilitată de o serie de mărci stilistice care servesc ca semnale ale prezenţei sale ; ea este îndeosebi mediată de o imagine secundă, o imagine „citată”, care-i conferă o distanţare în imaginar prin opoziţie cu universul reprezentării filmului, universul diegetic. Schema este figurată prin intermediul imaginii „citată” aparţinînd fie unui alt tip de reprezentare imagistică : afişul sau artefactul sculptural (*Visul*), fotografia (*Week-end*), secvenţa de documentar (*Încercaţi să înţelegeţi*), imaginea televizată sau proba de film (*Memoria desprinderii*), fie imaginarului unui personaj (*Iubirile unor blonde*, *La bunici*). O serie de filme par o explicită ilustrare a schemei : *Încercaţi să înţelegeţi* (1987) (scenariul şi regia : Paul Cozighian, imaginea : Robert Arachelian), un film în care fiul este covîrşit de impresionanta

prezență parentală, reprezintă portretul dirijorului aflat în fața confruntării cu muzica. Prin punerea în montaj alternat a imaginilor protagonistului cu secvențe documentare ce insistă pe expresia de concentrare a unor celebrități ca Ionel Perlea și Sergiu Celibidache eroul este pus în filiație cu modelul ideal al dirijorului. Dar, din păcate, eroul este reprezentat în schematica postură a *singurătății artistului* (topos arhiutilizat în limbajul figurat al filmelor I.A.T.C.) — protagonistul așezat pe un scaun într-o încăpere goală, grav, concentrat și tăcut; protagonistul urmărit din spate de camera de filmat pe culoarele pustii ale filarmonicii și, tot el, în final, metonimic (oricind figura de stil e un salvator ghid al spectatorului) e „dizolvat” în singurătatea sugerată de prezența unei baghete dirijorale abandonate pe pupitrul din fața scaunelor de orchestră goale — și, totodată, fotogenia eroului este lacunară — fețele dirijorilor filmați (pe viu) sînt cu mult mai expresive, mai sugestive în mimică. *Înlocuși să înțelegeți* rămîne varianta în care imaginea-documentar a modelului artistic (muzical) ideal este mai impresionantă decît corelatul său „amenajat” artistic, transfigurat regizoral. În *Week-end* (1987) (scenariul, regia și imaginea : Ionuț Teianu) se pune în contrast imaginea copilului care se joacă, singur (adus de un cuplu caricatural, dezabuzat, la sfîrșit de săptămîină într-o poiană) și imaginea fotografică a eroului anonim căzut la datorie în acel loc. Ideea asocierii contrastive dintre tatăl real (care ascultă neatenț buletinul meteo) și tatăl ideal, model de virtute eroică (pe alternanța comic/grav), este însă sîrăcită de schematica reprezentare emfatică a inocenței copilului : copilul care se joacă alergînd mecanic, tăcut, spectral chiar, și care privește piatra tombală cu o expresie incertă. O altă variantă a imaginii paterne transfigurată ca model eroic este filmul *Podul* (1987) (scenariul și regia : Octavian Brinzei, imaginea : Daniel Anton) unde nu se mai realizează identificarea prin sugestia vag metaforică a întîlnirii, ci prin formula acțiunii. Aici fiul se identifică cu modelul eroic — vocea masculină ce reprezintă un ghid al comportamentului protagonistului — în acțiune și prin sacrificiul iubirii. În fond, *Podul* refuză varianta paseistă (*Week-end*) în favoarea identificării active cu modelul ideal masculin, asumarea luptei și a sacrificiului iubirii ; intenție evidentă, mai ales dacă punem în paralel această peliculă cu filmul (realizat după același scenariu : „Mări sub pustii”, D. R. Popescu) lui Constantin Vaeni — *Sahara într-o după amiază* — unde accentul se punea asupra imaginii eroului ca victimă, deci asupra războiului ca oroare, și unde iubirea era resimțită ca o pierdere nostalgică și nu ca o probă a eroului. Un film ca *Memoria desprinderii* (scenariul și regia Marius Dumitru Soptorean, imaginea Alexandru Spătaru, Dan Alexandru) activează o polarizare opusă a schemei. Așa cum și titlul o indică, filmul reprezintă varianta refuzului filial a imaginii negative a tatălui (și asumarea, prin imaginarea simbolică a nunții, a variantei pozitiv morale). Filmul ilustrează critic refuzul imaginii etic degradate, realizată în cheie burlescă — fiul face un film cu același subiect și „probează” diferiții actori ce interpretează succesiv rolul tatălui, în care fiecare „interpretează” aria unei virilități trivial-abjecte — și încercarea fiului de a constitui refuzul său ca discurs pozitiv, ca act de eliberare creativă, — confruntarea cu imaginea demultiplicată a tatălui devine însăși substanța filmului realizat. Situat în refuzul, a confruntării, în plan imaginar e subliniată prin simbolica filmului (cercul de lumină al lămpii care oscilează), prin sublinierea paralelismului dintre planul real și replica „pe scenă” a intrigii cit și prin dedublarea instanței discursive, realizată ca situare ubicuă a căsătoriei „ideale” din final (personajul filmului își imaginează sau avem în față scena din filmul din film). Tot o proiecție simbolică a schemei se realizează în *Vîntul* (1987) (scenariul și regia : Radu Nicoară, imaginea : Eugen Ciocan), unde imaginea paternă ia forme cinegetice — stampe de epocă reprezentînd scene de vînătoare —, iar imaginea filială este elaborată auto-reflexiv prin dedublarea eroului, prin integrarea unui dialog între ochiul subiectiv al camerei de filmat (care devine personaj) și personajul reprezentat, cit și prin stranietatea gestului final — absența vinatului și împuşcătura în gol. Relația de filiație devine aici o metaforă a dramei psihice a individului.

O altă variantă de realizare a schemei apare în *Schiță de portret* (1985) (scenariul și regia : Neculai Ciotloș, imaginea : Sorin Botoșeneanu) unde polul patern este realizat ca inaccesibil : eroul se urcă într-un tren care nu se oprește la destinație în stația din satul unde se află bunicii, imaginea regretului unui univers ideal, pastoral.

La Bunici (1987) (scenariul, regia și imaginea : Sorin Drăgoi), filmul premiat la această ediție, descrie cu o exemplară conciziune întoarcerea tînrului la bunici, la țară, unde se va afla confruntat cu ipostaza (sa) paternă și cu aceea, corelativă, a nostalgiei amintirii, a fiului. Filmul face apel la situația mitică a (re)întoarcerii într-un spațiu sacru ; îndatorat unei viziuni tarkovskiene,

filmul reușește să evoce prezența spiritualității prin masiva intruziune în imagine a obiectelor (simbolice): apa în care se scaldă băiatul, apa fântinii, sau apa turnată în oală, ori cea cu care se spală pe mâini copilul, samovarul, peștii, lanul de grâu. Format pe un model liric, filmul nu reia locuri comune („posturi poetice”, adică toposurile unui lexic poetic arhicunoscut), ci doar procedeul ambiguității. Identitatea spațiului (transfigurat simbolic) în care evoluează protagoniștii, permite ca trecerea cadrului imaginii de la un personaj la altul (mediată cu abilitate de prezența feminină) — întotdeauna în cadru fiind prezent (omagiul tarkovskian) un grup ternar: bătrînul — adultul — copilul — să se facă în același plan, de unde și echivocul situării scenei în planul real ori imaginar. În fond, filmul reușește, înțelegînd spiritul, nu litera, creației cineastului sovietic, să opereze metamorfoza realului în irealitate, să sugereze straniețatea și proiecția simbolică a obiectului natural fără artificiile afișate ale montajului sau recuzitei artificiale. El reprezintă un excelent exemplu pentru modalitatea cinematografică de a transforma obiectele motivate ca necesare reprezentării realului, mimesis-ului imaginii, în artefactele, elementele de sens, ale unei structuri semnificative, figurate. Astfel, imaginea paternă, mediată de prezența feminină, de gestul simbolic sau de referința la situația mitică (/re/intoarcerea sau „coborîrea la origini”) cit și procedeul ambiguității planului de situație (real-imaginar) — eroul se privește în oglindă, dimineața, întîi după ce s-a bărbierit, așa cum bătrînul se privește, în același loc, în oglindă, amîndoi fiind în fața copilului și, în finalul secvenței, tînărul se privește din nou, dar, de astă dată, obrazul său e acoperit de barbă — ce, coroborate, permit perceperea prin retroacțiune a obiectelor ca simbolice, devine metafora ordonatoare, cadrul unui discurs filmic despre evoluția eu-lui într-o viziune mitic-ciclică asupra temporalității.

Iubirile unor blonde (1987) (scenariul și regia: Radu Nicoară, imaginea: Eugen Ciocan), un remake după filmul lui Milos Forman, *Iubirile unei blonde*, se situează în contextul tematic propus ca o istorie de dragoste al cărei deznodămînt traduce (simbolic) refuzul imaginărilor (patern). Eroina, o tînără muncitoare textilistă care trăiește scindată între ambianța cotidianului fabricii, al dormitorului cămin, al sălii de ședințe, al sălii mașinilor de cusut și al balului de sîmbătă seara de la căminul cultural — spațiu diurn în care tînărul îi oferă propunerea unei iubiri — și visul în care un tînăr iluzionist face pase cu cărțile de joc, — spațiu al imaginărilor nocturne ce interzice cotidianul realității și al iubirii. În noaptea din seara balului fata fuge părăsind, astfel, atît seducția realității (iubitul din atelier), cit și cea a imaginărilor (iluzionistul cărui îi „denunță” trucul, rupîndu-i cărțile de joc), iar, în final, dimineața, pe șosea o vedem îndepărtîndu-se pe bicicletă de oraș, apoi oprindu-se și făcînd cale întoarsă, în cele din urmă, în timp ce camera de filmat își continuă drumul, de astă dată în direcție opusă.

Secvența finală transcrie, astfel, drama divorțului dintre spațiul imaginărilor (ce asociază visul, dar și camera de filmat, adică ochiul care percepe, la rîndul său disociază, atît obiectiv cit și subiectiv, lumea reprezentată) și spațiul realității, dramă în care întoarcerea în real echivalează cu pierderea imaginărilor (denunțul iluzionistului sau direcția opusă dintre eroină și camera de filmat). *Iubirile unor blonde* este, în cele din urmă, filmul tensiunii dintre viziunea realului și viziunea subiectivității, dintre impactul realității și iluzia deformantă a imaginărilor (de exemplu, secvența întîlnirii celor doi eroi la capătul unui culoar este filmată o dată în perspectivă normală, „obiectivă”, și o dată în perspectivă deformată, „subiectivă”; în proiecția realului și în proiecția subiectivă a irealității); o construcție ce antrenează în disocierea inițială alternanța alb-negru a filmului (rochia eroinei, obscuritatea nopții sau fundalul <oniric> pe care evoluează iluzionistul) pentru a traduce metafora dramei eroinei ce oscilează între cele două planuri: real-imaginar.

Tot din perspectivă feminină este actualizată schema în filmul *Vară cu Ana* (1987) (scenariul și regia: Dumitru Lazăr, imaginea: Adrian Bota, Șerban Slave) unde se ecranizează încercarea eroinei de a recupera tatăl absent. Filmul dramatizează istoria femeii care, victima unei boli necrușătoare și singură cu fiul, își aduce bărbatul înapoi. Pelicula pune accentul pe întîlnirea eroinei cu soțul, meteorolog aflat într-o stație montană, o scenă ce face referiri la o altă situație mitică: cea a tatălui (izolat într-un peisaj montan) și drumul mamei-soției care face o „ascensiune” infernală pentru a recupera astfel paternitatea absentă; în fond, un drum menit să inițieze o (re)naștere prin recuperarea imaginii ideale a paternității. E interesant de notat cum filmul, pentru a întări construcția planului simbolic thanatic, asociază figura eroinei cu imaginea cîinelui psihopomp, necesară aici unei tau-maturgice clipe de fericire, dăruită fiului care-și pierde mama, dar cîștigă prezența tatălui;

astfel, secvența finală cuprinde imaginea unui bătrîn dincolo de o fereastră și, într-o grădină (edenică), tatăl cu fiul alături de care stă culcat ciinele (mama fiind absentă din scena finală).



În al doilea rînd *Gala* a suscitat o reflecție axată pe problematica modernității filmului tinerii generații. Ne-am pus, astfel, întrebarea asupra existenței unei atitudini sau spiritualități moderne, conform unui truism ce asociază tinerii cinești cu „noutatea”. Cum fiecare film elaborează sau se susține pe o competență (un sistem de reguli de lectură), adică o cultură necesară perceptibilității relațiilor sale de sens, și cum originalitatea se măsoară în virtutea gradului de dificultate și coerență, am încercat să descoperim prezența „semnelor” unei competențe specifice modernității. Altfel spus, am urmărit raportul dintre o „cultură” a locurilor comune (tradiționale) și cea a „semnelor” modernității, inerente dificultății de percepție a originalității.

Cum am remarcat deja, sînt observabile cîteva locuri comune sau procedee clișeu ce țin de un lexic constant, înțeles ca reprezentativ pentru mentalitatea sau exprimarea artistică caracteristică primelor experiențe cinematografice. Prin repetiție și abundență ele au, însă, un aer vetust, discreditat de o prea mare uzură și, fiind deseori o soluție creativă comodă, sînt receptate ca figuri uzate. De exemplu, *flash-back*-ul, conector frecvent al unor informații anterioare, la memoria unui personaj, devine unica figură ce epuizează structura unor filme. Filme ca : *Un zîmbet de copil* (tinăra care își amintește clipa părăsirii „Leagănului de copii”), *Podul* (amintirea întîlnirii fericite cu iubita), *Portretul oval* (un tablou-portret feminin evocă momentele fericite ale întîlnirii dintre artist și model), *Încercați să înțelegeți* (un acum al personajului e pus în paralel cu un înainte al modelului ideal), *Într-o fereastră* (relația afectivă de acum a eroilor depinde de frecvențele incursiuni într-un atunci resimțit ca nefast), *Există fericire* (unde comportamentul actual al eroului depinde de anterioara întîlnire cu un reporter). *Dacă dragoste nu e...* (amintirea unei aventuri pasionale eşuate cauzată, acum, de lectura unei scrisori) se consumă structural într-o bisecvențialitate ce opune un *acum* unui *atunci* explicativ. Contra exemplele *Galei* au fost date fie de folosirea unui *flash-back* ambiguizat (nemediat echivoc ca amintire) în *Memoria desprinderii*, fie de absența procedurii cum ar fi în filmul (reluat în selecția filmelor premiate în edițiile anterioare) lui Dan Pița, *Viața în roz*, film exemplar prin capacitatea de a elabora un epic obiectiv, o narațiune susținută de un suspense continuu dezlegat de o poantă anecdotică finală.

Un alt clișeu frecvent este cel al singurătății meditative (*Portretul oval*, *Încercați să înțelegeți*, *De două ori singur*) unde „artistul” așteaptă fie un telefon care nu mai vine, fie clipa creației — un clișeu romantic și sentimental ce întreține credința comună asupra „geniului” inspirat care produce punctual opere în urma unei lungi și pasive leneviri — prilej pentru enumerarea metonimică a „atmosferei” în care e cufundat eroul însingurării : pachetul de țigări, scrumiera plină, telefonul, portretul din perete, mileul de pe masă, fotoliul, fereastra etc. Un contra-exemplu a fost dat de filmul lui Radu Nicoară, *Solo pentru sax*, unde izolarea artistului e activată de contextul și dialogul muzical.

„Semnele” modernității și-au făcut apariția la *Gală* prin filmul lui Dumitru Marius Soptorean, *Autoportretul*, (1986) (imaginea : Daniel Anton), film în care protagonistul propune, ironic, un umoristic autoportret. Eroul, aflat în fața unei lipse de inspirație — în fond, în intenția filmului, expresia refuzului ilustrației imediate —, își imaginează situația cinematografică ideală : decernarea premiului Oscar propriei persoane. Filmul se înscrie în curentul spiritual al modernității, pe de o parte, prin integrarea propriei ezitări — eroul nu știe ce subiect va face — ca material al filmului (în fond, pe modelul romanului modern unde ezitarea viitorului romancier este însuși subiectul romanului actual avînd ca sursă pe mult discutatul exemplu proustian) și, pe de altă parte, prin ironica amalgamare a stilurilor cinematografice într-o operă ce se amuză să amestece genurile și tipologiile. Filmul confundă planurile de referință (real-imaginar proiectat), transformînd ceremonialul serios, non-ficțional de decernare a premiului Oscar, într-o situație convențională, neserioasă și ficțională, ce reprezintă emblematic cinematograful, filmicitatea prin excelență. Cum poți face ca un film să fie recunoscut ca film altfel decît citînd semnul de toți cunoscut al filmicității : premiul Oscar. Pe de altă parte a folosi convenția filmului mut, formula „saciă” a filmului în genere, și a utiliza un abil montaj ce transformă documentarul în ficțiune înseamnă a relua gestul programatic al colajelor

suprarealistice sau intenția filmului modern care refuză convenția naiv-mimetică pentru a o înlocui cu o utilizare conștient ironică a convenției filmice — ceea ce face Woody Allen în *Zelig*, unde amestecă intenționat documentarul cu ficțiunea, realitatea cu imaginarul, sau, la alte proporții, Laurențiu Damian într-un alt film prezentat la *Gală, Ciné-verité*, în care realitatea este la fel de ficțională și atunci când e filmată realist-obiectiv și atunci când e prezentată prin filtrul reportajului, o ironie ce discreditează capacitatea limbajului filmic de a surprinde realitatea „în sine” — ; film care se face autoreferențial, înglobându-și în mesaj propria situație de „enunțare” — ceea ce fac filmele lui Fellini sau, din nou la alte proporții, filmul lui O. B. Pașina în *Atelier cu călăuză* ; filmul devine, astfel, o reflectare ironică a propriei sale condiții, se face „autoportret”. Aceeași tehnică a transpunerii realității în convenția filmului (filmul facerii unui film), cât și amestecul de genuri apare cu evidență în *Memoria desprinderii*, unde subiectul filmului este reușita protagonistului de a-și transpune propria dramă în film, unde individul se eliberează de propria experiență proiectind-o în distanțarea artefactului filmic.

Un alt „semn” al modernității a fost prezența clipului, a cărui intrare în scenă a fost realizată prin filmul *Scurtă întâlnire* (1986) (scenariul, regia și imaginea : Horia Lapteș) și, mai puțin decis, de *Unul dintre noi* (1987) (scenariul și regia : George Ciubotaru, imaginea : Ionuț Teianu), alături de *Plimbare de duminică* (1986) (scenariul, regia și imaginea : Francisc Mraz). Strict convențional clipul presupune, pe baza unui principiu de racord de tip *operă* între reprezentare și partitura muzicală, stabilirea atît a unui raport de similitudine formală între ritmul, tempo-ul muzical și montajul rapid, sincopat, al cadrelor, cît și căutarea unui șoc imagistic, o imagine frapantă, o poantă cinematografică ce ține de gratuitatea și artificialul unui barochism imagistic — procedee necesare funcției publicitare a clipului. *Scurtă întâlnire*, ilustrarea muzicii lui A. Andrieș, montează cu profesionalism istoria unei întâlniri de dragoste accentuînd latura analogiilor coloristice, dinamismul și fluența mișcării (a personajelor sau aparatului de filmat), poanta umoristică (acțiunile eroului își găsesc corespondentul explicativ în semnele de circulație) și racordurile bruște ce punctează frazele muzicale ; asocierea clipului cu discursul publicitar e sugerată prin recurența unui pachet de ciocolată și a culorii sale în recuzita diegetică sau prezența (simbolică) a unui televizor în cadru — clipul fiind prin excelență o creație a imaginii video.

În concluzie, *Gala*, manifestînd schema simbolică a imaginii *tatălui*, a propus o susținută reflecție asupra imaginarului, asupra raportului dintre eul subiectiv (realizat ca personaj sau ca autor) și instanța imaginarului înțeleasă ca activitate simbolic-reprezentatională — în fond, modalitățile de realizare a variantelor constituirii subiectului prin raportarea sa față de ordinea activității simbolice pornind de la situarea față de un model ideal reprezentat sub aspect artistic, eroic, etic, erotic sau psihic pînă la refuzul ori distanțarea ironiei moderne față de activitatea simbolică.

TURNEUL LUI LISZT ÎN BANAT, TRANSILVANIA, ȚARA ROMÂNEASCĂ, MOLDOVA ȘI BUCOVINA. CRONOLOGIE ȘI REPERTORIU

I. INTRODUCERE

În 1963, Alfred Hoffman și Nicolae Missir (1896—1965) au publicat o cronologie a itinerarului parcurs de Liszt în 1846—1847 în „Banat, Transilvania, Valahia, Moldova și țărilor învecinate” (HOFFMAN—MISSIR 1963, 121—124). De atunci, lucrarea lor a fost folosită de numeroși autori din țară și străinătate, confirmându-i-se cu prisosință valoarea științifică și utilitatea ca instrument de lucru.

După trecerea unui sfert de secol de la întreprinderea lor, îmbogățirea fondului documentar adiacent și confruntarea riguroasă a datelor citate de coautori cu sursele primare ale biografiei lui Liszt — cele secundare nefiind întotdeauna de limpiditate dorită — fac posibilă și necesară o nouă încercare de a cuprinde într-un registru cronologic acele evenimente mai importante ale turneului din 1846—1847, care privesc direct istoriografia muzicii românești. Angajându-mă pentru a răspunde acestei necesități, subliniez de la bun început că nu doresc să critic lipsurile celor pe ale căror urme pășesc și cu atât mai puțin să pun degetul pe cele câteva inexactități descoperite în lucrarea lor, examinată „cu lupa”. Dimpotrivă, pornesc la lucru sub semnul gratitudinii pentru actul lor de pionierat și pentru performanța demnă de toată lauda dacă o raportăm la ceea ce se scrisese despre Liszt, la noi, înainte de comunicarea lui Missir (MISSIR 1961) și lucrarea comună cu Hoffman.

Încercarea de față vrea să-și depășească modelul, înainte de toate, în reconstituirea cât se poate de completă și exactă a programelor de concerte cîntate de Liszt în ținuturile precizate în titlu, mergînd pînă la identificarea exactă a tuturor compozițiilor programate. Pentru a compensa imprecizia și echivocul anunțurilor, respectiv relatărilor de epocă, în capitolul III, intitulat *Repertoriu*, cele 32 de lucrări executate de Liszt în 21 de concerte (dintre care doar programele a patru nu au fost reconstituite)

vor fi nominalizate unitar, potrivit unor norme uzuale azi, compozițiile și prelucrările lui Liszt, conform catalogului Raabe al creației sale (RAABE 1931, 241—364). În ceea ce privește compozițiile lisztiene bazate pe material tematic străin (majoritatea repertoriului său!), se va evita deliberat specificarea genului (transcripție, parafrază, fantezie, reminiscențe etc.), dar după fiecare titlu se va indica în paranteză numele compozitorului originalului, iar numărul de catalog de după fiecare titlu va exclude posibilitatea oricărui echivoc cu privire la identitatea lor. Cazurile de identitate dubitabilă vor fi semnalate și comentate ca atare.

La menționarea concertelor, în *Cronologie*, am renunțat la specificarea „în scop de binefacere”, care apare des în HOFFMAN—MISSIR 1963. Cîtimea onorariului oferit de Liszt, după anumite concerte, pentru scopuri publice, nu rezultă univoc din documentele de epocă. Unii puiători de cuvînt ai opiniei publice au contestat fățiș alegerea justă a scopurilor pentru care Liszt a considerat de cuvință să facă daruri în bani. Nu este aici locul potrivit al reevaluării, de la caz la caz, a datelor transmise posterității și cu atât mai puțin al unui arbitraj cu privire la destinația sumelor. Rog cititorul să se mulțumească, în această privință, cu o generalitate: Liszt a fost un om de o rară generozitate, care obișnuia să lase în orașele vizitate o parte a veniturilor sale, drept donații, făcute cu scopuri precis indicate; el a rămas fidel acestei obișnuințe și în decursul turneului care face obiectul prezentei lucrări.

Pentru a face economie de spațiu de tipar, în *Cronologie*, repertoriul concertelor va fi menționat doar prin cifre puse în paranteză. Prima cifră, cursivă, indică numărul curent al concertului respectiv, iar celelalte, numărul de ordine al piesei respective din *Repertoriu*, urmînd apoi trimiterea la sursa informației, care este, în șase cazuri, facsimilul afișului original, mai adesea, relatările presei de epocă și, în cel mai rău caz, literatura secundară. La concertele nr. 14 și 15, date la București, ale căror programe sînt, deocamdată, necunoscute, biblio-

grafia indică locul și data, neconsemnate pînă în prezent în literatura lisztiană. Avînd în vedere scopul și caracterul lucrării de față, adnotarea bibliografică pedantă și exhaustivă a tuturor datelor cuprinse în *Cronologie* ar fi nelalocul ei (nici cronologia din HOFFMAN-MISSIR 1963 nu conține trimiteri bibliografice); în această privință, rog cititorul să consulte monografiile apărute în țară și peste hotare, dintre scrierile apărute la noi, BEU 1932 impunînd cea mai multă prudență, iar cele mai cuprinzătoare fiind MISSIR 1961, BALAN 1963, LAKATOS 1971 și COSMA 1975.

Împărțînd un criteriu selectiv aplicat tacit de Hoffman și Missir, fac abstracție de mulțimea de evenimente mondene și festive — banchete, baluri, chefuri, defilări cu torțe etc. — la care a participat Liszt, descrise cu lux de amănunte în presa vremii (uneori în loc de a se spune ce a cîntat regele clavirului în cutare sau cutare recital !). Drept excepții vor fi menționate cîteva evenimente protocolare, printre care două de rang superior : masa de la guvernatorul Transilvaniei și serata dată de domnitorul Țării Românești (aceasta din urmă conținînd și drept concert). Vor fi semnalate, în schimb, toate prilejurile documentate cînd Liszt a ascultat muzică populară, respectiv lăutărească, sau a avut contacte cu muzicieni locali.

Un criteriu selectiv nou față de lucrarea predecesorilor : considerînd că nu intră în vederile muzicologiei românești, am omis toate evenimentele intermediare, petrecute în Imperiul rus, respectiv otoman.

Străduința mea de a adăuga fiecărui nume de persoană (dispărută) anul nașterii și pe acela al morții — simbol al atenției pe care consider că sîntem datori s-o acordăm tuturor personajelor episodice ale biografiei lui Liszt, precum și biografilor dispăruți — a eșuat într-un număr de unsprezece cazuri. Fie aceasta lacuna cea mai gravă a lucrării mele !



La procurarea presei vechi de peste hotare, am beneficiat de sprijinul colegial al cercetătorilor Geraldine Keeling (University of California, Los Angeles) și Dr. Gerhard Winkler (Eisenstadt). Descifrarea vizei de pașaport de la Focșani o datorez lui Mihai Gherman (Cluj-Napoca). Capul Dracului a fost localizat pe harta Moldovei de József Tövissi (Cluj-Napoca). Îndemnul de a executa această lucrare a venit din partea Mariei Eckhardt (Buda-pesta). Le rămîn profund îndatorat.

II. CRONOLOGIE

Joi, 29 octombrie. Venind dinspre Szekszárd (Ungaria), unde a compus *Rapsodia a 19-a* (seria veche), Liszt sosește în Banat, la Banloc.

El este oaspetele moșierului Guido Karáts-sonyi (1817—1885), care îl va însoți în turneul său pînă la Iași. În aceeași seară, în timp ce la castel se desfășoară un bal al nobilimii din comitatul Torontal, în aer liber se dă, în onoarea lui Liszt, o pitorească petrecere populară.

Duminică, 1 noiembrie. Liszt părăsește Banlocul și sosește la Timișoara, unde este așteptat cu un arc de triumf și cazat la Prefectură. Seara merge la teatru; după spectacol, i se cîntă compoziția omagială a dirijorului Franz Limmer (1808—1857).

Luni, 2 noiembrie. După-amiază, primul recital, în sala Prefecturii (1 : 20, 19, 1, 29, 28, 13; bis : 14; *Temeswarer Wochenblatt*, apud BRAUN ?, 40).

Miercuri, 4 noiembrie. Seara, cel de-al doilea recital, în sala Teatrului Orășenesc (2 : 27, 31, 17, 5, 6, 13; bis : 14; *Temesvarer Wochenblatt*, apud BRAUN ?, 40). Cu acest prilej i se înmîinează o coroană de lauri confecționată din aur, dar al nobilimii din comitatul Timiș.

Joi, 5 noiembrie. Sejur la Remetea.

Vineri, 6 noiembrie. Banchet la baronesa Anna Duka, reputată pianistă concertistă.

Sîmbătă, 7 noiembrie. Alaiul lui Liszt părăsește Timișoara și, în jurul orei 19, sosește la Arad. Oaspetelui, cazat la Hotelul „Crucea Albă”, i se înmîinează diploma de cetățean onorific al orașului.

Duminică, 8 noiembrie. La orele 12, primul recital, în sala hotelului (3 : 27, 31, 17, 5, 26, 13; bis : 14; DER SPIEGEL 1846/94, 1496).

În aceeași zi, impresarul Gaetano Belloni anunță Clujul că, deoarece Dieta se află în vacanță, Liszt nu mai vizitează capitala Transilvaniei, cum era prevăzut, ci își va continua drumul, din Banat, la Sibiu.

Marți, 10 noiembrie. Seara, cel de-al doilea recital de la Arad, în aceeași sală (4 : 20, 19, 13, 29, 28, 23; bis : 14; DER SPIEGEL 1846/94, 1497).

În timpul sejurului de la Arad, Liszt vizitează Conservatorul local, unde ascultă producția unor elevi și este declarat membru onorific.

Îl ascultă pe primașul Pepi Bokor și, în semn de admirație, îl sărută pe frunte.

Miercuri, 11 noiembrie. Liszt părăsește Aradul și se îndreaptă — via Timișoara — spre Lugoj, orașul de reședință al comitatului Caraș.

Sîmbătă, 14 noiembrie. Sosirea la Lugoj.

Duminică, 15 noiembrie. Seara, recital în Teatrul Orășenesc (5 : program necunoscut).

Celebra scrisoare către Antal de Augustz (1807—1878), datată, evident greșit, Timișoara, 10 noiembrie [18]46, a fost scrisă după concertul de la Lugoj și înainte de cel de adio din Timișoara.

Marți, 17 noiembrie. Seara, concertul de adio al lui Liszt la Timișoara, în sala Teatrului, la care el cîntă relativ puțin, în schimb își dă concursul Mihály Jáborszky (1805—1884), prim-

violonist al Domului, și ziaristul Lázár Petrichovich-Horváth (1807–1851), cronicar zelos al concertelor Liszt din Banat, care citește texte umoristice (6, repertoriul lui Liszt : 18, 8, 13 ; *Temesvarer Wochenblatt*, apud BRAUN ?, 40).

Miercuri, 18 noiembrie. Liszt părăsește Timișoara și se îndreaptă spre Sibiu.

Joi, 19 noiembrie. Sosirea la Sibiu. Liszt se cazează la Hotelul „Împăratul romanilor”. O delegație a Societății de muzică îi urează bun venit. O altă delegație, a Clujului, îl roagă să nu părăsească Transilvania fără a vizita și capitala ei.

Vineri, 20 noiembrie. La orele 18 (?), recital în Redută (7 : 20, 19, 1, 5, 16, 13 ; bis : 14 ; DER SIEBENBÜRGER BOTE 1846/93, 384, SATELLIT DES SIEBENBÜRGER WOCHENBLATTES 1846/95, 385), marcat de tensiunea ivită între nobilimea care îl însoțește pe Liszt și melomanii locali, ceea ce va da loc la vii și îndelungi polemici în presa Transilvaniei, de larg ecou internațional. Faptul că Liszt a inclus în *Rapsodia a 20-a* (seria veche) o miniatură intitulată „Hermannstädter” (= Sibiana) ne permite să presupunem că „scandalul de la Sibiu” nu l-a afectat atât de profund cum s-ar crede după relatările unor ziariști.

Luni, 23 noiembrie. În drum spre Cluj, Liszt poposește la Aiud. La sărbătorirea de către elevii Colegiului Reformat, răspunde prin executarea *Marșului lui Rákóczi*.

Marți, 24 noiembrie. În jurul orei 17, Liszt sosește la Cluj. Se cazează la Hotelul „Biasini”. Delegația Conservatorului, care îl întâmpină, este condusă de directorul György Ruzitska (1789–1869).

Joi, 26 noiembrie. Liszt este vizitat la hotel de delegația Societății de muzică. La orele 19, primul recital, în sala Redutei (8 : 20, 19, 29, 28, 17, 13 ; facsimil în WALKER 1986, 443).

Vineri, 27 noiembrie. Vizită la Societatea de muzică.

Duminică, 29 noiembrie. Liszt primește diploma de membru onorific al Societății de muzică. La prinz, invitat la guvernatorul Transilvaniei, József Teleki (1790–1855). La orele 19, cel de-al doilea recital, în aceeași sală (9 : 22, 24, 26, 5, 16, 11 ; facsimil în LAKATOS 1971, planșă nenumărată după p. 160).

Joi, 3 decembrie. Seara, cel de-al treilea recital la Cluj, în sala Teatrului Național (10 : 27, 31, 18, 30, 13, 8 ; LAKATOS 1971, 167–168).

Duminică, 6 decembrie. Liszt vizitează Conservatorul. Orchestra elevilor îi cântă un program care include și o simfonie de Beethoven. La orele 19, cel de-al patrulea recital, de adio, în sala Teatrului Național (11 : 23, 7, 21, 15, 2, improvizații pe teme cerute de la public ; bis : 14 ; facsimil în LAKATOS 1971, după p. 160).

În timpul șederii la Cluj, Liszt ascultă taraful primasului (?) Pongrácz și cere să i se noteze unele melodii ale acestuia. I se aduce

de la Sighetul Marmăției taraful lui Lăci Pócsi de la care Liszt notează „Ceardașul de la Colțâu”, integrat în nu mai puțin de patru compoziții : *Rapsodia a 21-a* (seria veche), *Rapsodia a XIV-a* (seria definitivă), *Fantezie ungară pe melodii populare*, pentru pian și orchestră, precum și *Rapsodia I* pentru orchestră.

Marți, 8 decembrie. Dimineața, plecarea din Cluj. Masă festivă de prinz la Turda. Seara, concert în sala restaurantului din Aiud (12 : program necunoscut).

Vineri, 11 decembrie. În drum spre București, Liszt sosește la Sibiu unde rămâne până a doua zi, când își continuă călătoria prin Turnul Roșu. Cortegiul său este compus din patru trăsură trase de cîte opt cai, printre însoțitorii săi numărându-se Karátsonyi, Belloni, Sándor Teleki (1821–1892) cu secretarul său, scriitorul Viktor Harai (1818 [sau 1819]–1882), și Gábor Bethlen.

Miercuri, 16/vineri, 4 decembrie. Sosirea lui Liszt la București. Drept reședință, i se oferă palatul banului Mihalache Ghica (1792–1850) de pe malul Dimboviței.

Luni, 21/miercuri, 9 decembrie. Seara, primul recital dat în Teatrul Momolo, comentat de Cezar Bolliac (1813–1881) în *Curierul Românesc* din 26/14 decembrie (13 : 20, 19, 26, 5, 16, 8, 13 ; CURIERUL ROMÂNESC 1846/94, 373).

Vineri, 25/duminică, 13 decembrie. Cel de-al doilea recital, dat în aceeași sală (14 : program necunoscut ; DER GEGENWART 1847/19, 86). Cu acest prilej, se împarte publicului poezia omagială a lui Iancu Văcărescu (1792–1863), tradusă pentru Liszt în germană de Enrie Winterhalder (1808–1889).

Marți, 29/joi, 17 decembrie. Cel de-al treilea recital, în aceeași sală (15 : program necunoscut ; DER GEGENWART 1847/19, 86).

Joi, 31/sîmbătă, 19 decembrie. Serată la curtea domnitorului Gheorghe Bibescu (1804–1873), unde Liszt stă în centrul atenției și stîrnește admirație mai ales cu improvizația sa pe două melodii românești (16 : nu se știe ce a mai cîntat).

Șederea de circa trei săptămîni de la București prilejuiește lui Liszt cunoașterea unor personalități de seamă ale vieții sociale, culturale și muzicale din capitală, printre care a compozitorilor Ludwig Wiest (1819–1889) și Johann Andreas Wachmann (1807–1863). Îl revede pe pictorul Carol Pop de Szathmary (1812–1887) care îi făcuse, în Italia, un portret și care îl va însoți la Iași (poate chiar mai departe). Liszt ascultă muzică de taraf. În domeniul creației, el încheie la București prima serie a rapsodiilor sale, cea de-a doua, definitivă, urmînd a fi începută ceva mai tîrziu, încă în timpul aceluiași turneu de concerte.

Vineri, 1 ianuarie 1847/duminică, 20 decembrie 1846. Liszt îi comunică editorului Carl Haslin-

ger (1816—1868) încheierea, deocamdată, a ciclului de rapsodii.

Duminică, 10 ianuarie 1847/marți, 29 decembrie 1846. Liszt trece granița la Focșani. A doua zi obține permisiunea de ședere de treizeci de zile în Moldova.

Pe drum spre Iași, la Capul Dracului (pe Valea Siretului, între Adjud și Bacău) Szathmary îl desenează mergând în urma trăsurii, împreună cu el și cu tânărul pictor Adolf Schreyer.

Miercuri, 13/vineri, 1 ianuarie. Sosirea la Iași, unde Liszt este găzduit de marele vistiernic Alecu Balș.

Sîmbătă, 16/luni, 4 ianuarie. Data unei scrisori adresate baronului Georg von Seydlitz.

Duminică, 17/marți, 5 ianuarie. La orele 12, primul recital, în salonul lui Alecu Balș (17 : 20, 19, 12, 5, 16, 13 ; facsimil în MISSIR 1961, 495).

Miercuri, 20/vineri, 8 ianuarie. La orele 12, cel de-al doilea recital, în același loc (18 : 27, 8, 18, 30, 28, 10 ; facsimil în MISSIR 1961, 495).

Sîmbătă, 23/luni, 11 ianuarie. La orele 19,30, cel de-al treilea concert la Iași, în sala Teatrului Nou, cu concursul orchestrei dirijate de Alexandru Flechtenmacher (1823—1898), cu un program care cuprinde, în afară de piese pentru pian solo, o lucrare concertantă cu acompaniament de orchestră și două lucrări reprezentative pentru simfonismul românesc (19 : Joseph Härfner : *Overture Nationale*, 17, 31, 23 ; Flechtenmacher : *Overture moldave*, 9, 15 ; bis : improvizație pe două melodii românești, dintre care una luată din uvertura lui Flechtenmacher (facsimil în MISSIR 1961, 496). Se dezvelește un bust al lui Liszt, i se prezintă poeziile omagiale ale lui Gheorghe Asachi (1788—1869) și Dimitrie Gusti (1818—1887). Se bat monezi ocazionale în amintirea concertului.

Șederea lui Liszt la Iași prilejuiește, în afară de cunoștința cu personalități ale vieții sociale și culturale, ascultarea unor tarafuri.

Miercuri, 25/vineri, 13 ianuarie. Consulul Austriei la Iași trimite la Viena o notă despre comportarea — ireproșabilă — a lui Liszt care, în aceeași zi, își ia rămas bun de la Karátsonyi, însoțitorul său fidel de la Banloc (nu știm dacă și de la Szathmary), și părăsește capitala Moldovei, cu destinația Kiev.

Miercuri, 19 mai. Venind dinspre Leopold, (Lemberg, Lvov), Liszt sosește la Cernăuți. Se cazază la Hotelul „Mikuli”.

Duminică, 23 mai. Data unei scrisori adresate principesei Carolyne de Sayn-Wittgenstein (1819—1887).

Luni, 24 mai. La orele 19,30, primul recital, în sala hotelului (20 : 20, 17, 2, 5, 16, 28, 10 ; HAMBURG 1936, 10).

Marți, 25 mai. Seara, cel de-al doilea recital, în aceeași sală (21 : 27, 3, 6 [în mi bemol major], 4, 5, 25, 24, 30, 32, 10 ; bis : improvizație pe o kolomelka ucrainiană ; HAMBURG 1936, 10).

În timpul șederii sale în capitala Bucovinei, Liszt îl cunoaște pe lăutarul Nicolae Picu (1789—1864), adus de la Suceava anume pentru a-i cînta ; Picu este răsplătit cu bani și cu o sărutare. Mai multe melodii ale sale sînt notate de Liszt.

Miercuri, 26 mai. Dimineața, Liszt părăsește Cernăuții.

Vineri, 28/duminică, 16 mai. Liszt sosește la Iași. Se anunță că va sta opt zile. Nu se cunoaște nici un eveniment public al acestui sejur cînd, potrivit unor misive adresate contesei Marie d'Agoult (1805—1856), respectiv principesei de Sayn-Wittgenstein, Liszt se îmbolnăvește de gripă.

Între cunoștințele lui Liszt se înscrie doamna (?) Baymond, pianistă.

? **iunie.** Ajuns la Galați, Liszt este reținut de autoritățile sanitare, apoi părăsește pămîntul românesc cu destinația Istanbul.

? **iulie.** Din nou la Galați, în drum spre Odesa.

18 iulie. Data unei scrisori din carantina de la Galați, către Jules Senart.

17 iulie. Data unor scrisori din carantina de la Galați, către contesa d'Agoult, respectiv Johann Baptist Streicher (1796—1871).

III. REPERTORIU

Cifrele de după titluri arată numărul curent al concertului în care Liszt a cîntat lucrarea respectivă.

A. Lucrări de alți compozitori

1. Beethoven : *Andante con variazioni* (?)—1, 7
2. Beethoven : *Sonata* (?)—11, 20
3. Beethoven : *Sonata op. 27 nr. 2* — 21
4. Chopin : *Vals* (?)—21
5. Chopin : *Mazurka* (?)—2, 3, 7, 9, 13, 17, 20, 21
6. Chopin : *Polonaise* (?)—2, 21
7. Egressy, Béni : *Cîntecele maghiare ale lui...* —11

Notă. Sub acest titlu se pot înțelege două lucrări : compoziția *Fogadj Isten* (Bine ai venit) a lui Egressy, sau *Rapsodia a 9-a* (serie veche) în care Liszt a prelucrat temele lui Egressy. Cea de-a doua presupunere pare să fie mai probabilă. Lucrarea a fost menționată, totuși, în acest loc, potrivit formulării titlului pe afișul original.

8. Weber : *Invitație la vals op. 65* — 6, 10, 13, 18
9. Weber : *Piesă de concert op. 79 pentru pian și orchestră* — 19

B. Compoziții originale de Liszt, potrivit clasificării lui Raabe

10. *Grand Galop chromatique* R 41 — 18, 20, 21

11. „*Marșul lui Teleki*” (probabil *Seconde Marche Hongroise*, respectiv *Ungarischer Sturm marsch* R 54, compoziție dedicată prietenului Sándor Teleki — 9
12. *La Romanesca* R 91 — 17
13. *Melodii ungare* (a se înțelege : una din piesele seriei vechi de rapsodii) R 105/? — 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 17
14. *Marșul lui Rákóczi* R 105b (sau o altă variantă ?) — 1, 2, 3, 4, 7, 8, 11

C. *Compoziții de Liszt pe teme ale altor compozitori*

15. *Tarantella* din *La Muette de Portici* (Auber) R 117 — 11, 19
16. *Polonaise* din *I Puritani* (Bellini) R 130/2 — 7, 9, 13, 17, 20
17. *Hexameron* (Bellini) R 131 — 2, 3, 8, 19, 20
18. *La Sonnambula* (Bellini) R 132 — 6, 10, 18
19. *Norma* (Bellini) R 133 — 1, 4, 7, 8, 13, 17
20. *Andante* din *Lucia di Lammermoor* (Donizetti) R 151 — 1, 4, 7, 8, 13, 17, 20
21. *Marș funebru* din *Dom Sébastien* (Donizetti) R 156 — 11
22. *Uvertura la László Hunyadi* (Erkel) — 9
Notă. Nu știm ca Erkel să fi transcris pentru pian această uvertură, de aceea presupunem că Liszt a cîntat prelucrarea sa proprie. Catalogul Raabe nu menționează un asemenea titlu.
23. *Robert le Diable* (Meyerbeer) R 222 — 4, 11, 19
24. *Don Juan* (Mozart) R 228 — 9, 21
25. *La Campanella* (Paganini) R 3a/3 sau 231 — 21
26. *Tarantella* (Rossini) R 236/9 — 3, 9, 13
27. *Uvertura la Guillaume Tell* (Rossini) R 237 — 2, 3, 10, 18, 21
28. *Erlkönig* (Schubert) R 234/4 — 1, 4, 8, 18, 20
29. *Ave Maria* (Schubert) R 243/12 — 1, 4, 8
30. *Ständchen* (Schubert) R 245/7 (sau 243/9?) — 10, 18, 21
31. *Die Forelle* (Schubert) R 248/6 — 2, 3, 10, 19
32. *Fragmente din Soirées de Vienne* (Schubert) R 252 — 21

IV. BIBLIOGRAFIE

A. Presă

- (După titlul organului de presă se indică locul, anul apariției, numărul și data apariției, pagina sau coloana)
- CURIERUL ROMÂNESC, București, XVIII, 94, 26. 12. 1846, 14, 373.
- DER GEGENWART, Viena, III, 19, 23.01. 1847, 85—86.
- DER SIEBENBÜRGER BOTE, Sibiu, LXI, 93, 23.11.1846, 384.
- DER SPIEGEL, Pesta, ?, 94, 25.11.1846, 1494—1499.
- SATELLIT DES SIEBENBÜRGER WOCHENBLATTES, Brașov, ?, 95, 26.11.1846, 385.

B. Cărți, studii

- BALAN 1963 = Theodor Balan, *Franz Liszt*, f. l. [București], 1963.
- BEU 1932 = Octavian Beu, *Franz Liszt în țara noastră*, Sibiu, f.a. [1932].
- BRAUN? = Braun Dezső, *Bánsági rapszódia* (Rapsodie bănățeană). f. l., f.a.
- COSMA 1975 = Octavian Lazăr Cosma, „*Pre-romantismul*”. 1823—1859 (= *Idem: Hronicul muzicii românești*, III), București, 1975.
- HAMBURG 1936 = Sevrin Hamburg, *Franz Liszt în Cernăuți*, în *Czernowitzer Allgemeine Zeitung*, XXXIII, 9408, Cernăuți, 16.08.1936, 10—11.
- HOFFMAN-MISSIR 1963 = A. [lfred] Hoffman — N. [icolae] Missir, *Sur la tournée de concerts de Ferenc Liszt en 1846—47 dans le Banat, la Transylvanie et les Pays Roumains*, în *Studia musicologica*, V, 1—4, Budapesta, 1963, 107—124.
- LAKATOS 1971 = Lakatos István, *Liszt Ferenc*, în *idem, Zenetörténeti írások* (Scrieri de istoria muzicii), București, 1971, 160—190.
- MISSIR 1961 = Nicolae Missir, *150 de ani de la nașterea lui Liszt. Turneul de concerte întreprins de Franz Liszt în 1846—1847*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, VIII, 2, București, 1961, 490—504.
- RAABE 1931 = Peter Raabe, *Lissts Schaffen* (= *Idem, Franz Liszt*, II), Stuttgart-Berlin, 1931.
- WALKER 1986 = Alan Walker, *Liszt Ferenc, 1. A virtuóz érek* (Anii de virtuozitate) 1811—1847, Budapesta, f.a. [1986].

FRANCISC LÁSZLÓ

PRIMELE REPREZENTAȚII WAGNERIENE ÎN ROMÂNIA (1863—1920)

La sfîrșitul secolului trecut standardul vieții culturale ni se dezvăluie relativ ridicat și datorită trupelor străine de teatru și de operă

care susțineau pe scenele românești stagiuni întregi de spectacole. Ne găsim în perioada în care, chiar pentru o trupă profesionistă, a inter-

duse de Berger, în luna mai a anului 1891, s-au prezentat operele *Tannhäuser* — 2 și 9 mai — și *Lohengrin* — 14, 16 și 18 mai — dirijate de Edgar Krones⁵. De remarcat profesionalismul acestei trupe, care într-un interval deosebit de scurt prezintă câteva spectacole wagneriene de o dificultate ce depășește mult partiturile italiene și franceze aflate curent în repertoriu.

În stagiunea de toamnă, aceeași trupă oferă publicului, la 17 decembrie 1891, premiera *Olandezul zburător*, spectacol reluat la 22 decembrie, același an.

Trei ani mai târziu, în 1894, trupa de operă condusă de celebrul Leo Bauer, va prelua și continua tradiția wagneriană pe scena Sibiului, reprezentând la 17 aprilie, în premieră, și la 21 și 26 aprilie, în reluare, opera *Lohengrin*, dirijată de Friedrich Korolanni. Trupa Bauer va juca timp de 22 de ani în craș — până în anul 1921. Următorul spectacol wagnerian va fi opera *Tannhäuser*, dirijată de același F. Korolanni, prezentată în premieră la 1 mai 1894. Operele vor fi mereu reluate, în timp: la 8 mai 1897 *Lohengrin*, dirijor Adolf Lorenz (spectacol repetat în stagiune la 12 mai și 21 aprilie), la 3 iunie 1899 *Tannhäuser*, dirijor Richard Staps, la 21 iunie 1899 *Lohengrin*, dirijor R. Staps, la 19 aprilie 1902 *Lohengrin*, dirijor Fr. Sommer, la 29 aprilie 1902 *Tannhäuser*, dirijor Fr. Sommer (spectacol repetat la 7 mai), la 8 ianuarie 1910 *Tannhäuser*, dirijor Wilan Border, în stagiunea 1911—1912 *Lohengrin*, la 9 și 18 aprilie, dirijor Karl Fürmann. În afară de aceste două lucrări, trupa Bauer a mai prezentat în premieră *Olandezul zburător*, la 6 iunie 1899, dirijor R. Staps (spectacole reluate la 4 mai 1911 și la 23 aprilie 1912, sub bagheta lui Wolf Lorenz) și opera *Siegfried*, în mai 1908 — data exactă a premierei rămâne necunoscută. Al doilea spectacol a avut loc la 31 mai — dirijor Hilarius Boenischek.

La Timișoara încă din stagiunea 1894—1895 trupa Raul Emanuel lucra la montarea *Olandezului zburător*. Premiera va avea loc la 17 martie 1894.

La București, primele informații asupra unor reprezentații wagneriene apar în paginile *României muzicale* (1893), când se anunță că ansamblul Operei din Praga, condus de Angelo Neuman, va da la București șase reprezentații numai cu opere de Richard Wagner⁶. Tot din presa anului 1894 aflăm că și „Trupa italiană din București va reprezenta *Lohengrin*”. În rolul Elsei va apare cîntăreața Cerne Valmann⁷. După ce spectacolul a avut loc, *Muza Română* consemnează: „Opera italiană, după cîntarea piesei *Lohengrin* va continua reperto-

⁵ După afișele păstrate în arhiva Muzeului „Bruckentahl”, Sibiu. Există posibilitatea ca — această colecție de afișe fiind incompletă — să mai fi existat reprezentații în plus, în luna indicată, a căror dată nu ni s-a păstrat.
⁶ *România muzicală*, an III, nr. 23, 1893, p. 132.
⁷ *Arta*, an III, nr. 2, 1894, p. 32 („Vorbe și fapte”).



Fig. 2 — Afișul operei *Lohengrin* reprezentată la București în anul 1899.



Fig. 3 — Afișul operei *Tannhäuser* reprezentată la București în anul 1900.

riul său cu reprezentarea operei *La forza del destino* de Verdi..."⁸.

Este interesant a încadra opera *Lohengrin* în șirul reprezentațiilor pe care opera italiană le-a susținut în stagiunea 1893—1894, unde „noutățile” sezonului au fost, pe lângă partitura wagneriană, lucrările *Othello* de Verdi, *Paiale* și *Amicul Fritz* de Leoncavallo și *Caralleria rusticana* de Mascagni. Un repertoriu, în marea majoritate a operelor, de sursă italiană. Este explicabilă, în aceste condiții, reacția publicului în urma premierei cu *Lohengrin*! „La a treia reprezentație [...] sala era cam goală”, fapt care-l face pe cronicarul revistei muzicale *Arta* din Iași (nr. 2, din 15 ianuarie 1894, p. 32) să scrie: „Pentru bucureșteni, muzica lui Wagner tot e încă muzica viitorului!”⁹.

Deși activau în condiții deosebit de grele, cîntăreții români de la Teatrul Național (o trupă de operă română exista aici din anul 1877) includ în repertoriul stagiunii 1897—1898 și două lucrări wagneriene, *Tannhäuser* și *Lohengrin*, pentru prima oară cîntate în limba română. Inițiativa aparține dirijorului Eduard Wachmann, care în 1896 fusese numit director al acestui ansamblu de operă. Muzicianul se străduiește să completeze orchestra, corpul de soliști, biblioteca cu partituri. Desigur, printre preocupările sale imediate s-a situat montarea unor opere wagneriene. În acest scop, în stagiunea 1898—1899 a încercat să-l angajeze pe Dimitrie Popovici-Bayreuth, dar n-a reușit¹⁰. „Pentru *Tannhäuser* [...], operă pe care dorea neapărat să o reprezinte, în dorința sa de a îmbroscăta repertoriul, a comandat costume [la croitoria] teatrală Chiappi din Milano, în timp ce decorurile erau lucrate în atelierele Teatrului Național din București”¹¹.

Lohengrin va fi inclus în repertoriu în stagiunea 1897—1898. La fel și *Tannhäuser*. În rolurile titulare — tenorul Giovanni Dumitrescu, care s-a dovedit remarcabil în evoluția sa. Rolul Elsei a fost incredințat sopranei române Nuovina¹².

Dacă la începutul direcției lui Eduard Wachmann Opera Română din cadrul Teatrului Național a fost subvenționată, parțial, chiar de către stat¹³, în stagiunile următoare această subvenție este retrasă, iar situația financiară a instituției devine cu totul precară. La 14 decembrie 1898 Eduard Wachmann se vede nevoit să adreseze întregului personal artistic de sub conducerea sa o circulară în care spunea: „Grelele împrejurări prin care trece direcțiunea datorită acestei stări de criză a țării cer o încordare de eforturi și mai mari din partea tutu-

ror, pentru a duce stagiunea Operei pînă la finele ei, în mod onorabil [...]. Operele de cea mai mare însemnătate, *Tannhäuser*, *Hughenofii*, *Petru Rareș*, de la care suntem în drept a aștepta mult, fie obiectul sirguințelor dumneavoastră celor mai aprigi. Vă fac acest apel sigur că voi fi bine auzit!”¹⁴. *Tannhäuser*-ul wagnerian este plasat în capul listei spectacolelor considerate „sigure”. Repertoriul wagnerian va fi păstrat și în stagiunile următoare. *Lohengrin* se va relua în 1899, sub bagheta dirijorului italian Francesco Spetrino, cu aceeași distribuție, iar *Tannhäuser* va fi din nou prezentat publicului la 7 ianuarie 1900, tot sub bagheta lui Spetrino, și cu Giovanni Dumitrescu în rolul principal¹⁵.

Ne întorcem la Sibiu pentru a urmări cea de a doua pistă indicată — activitatea asociației „Männermusikverein”. Alcătuită din diletanți, asociația a reușit totuși să realizeze spectacole de mare succes. Sub bagheta dirijorului Jan Levoslav Bella, în anul 1901 se montează și se prezintă în public, de șapte ori consecutiv (8, 10, 12, 14, 16, 18 și 21 aprilie), opera *Olandezul zburător* de Wagner. Acțiunea este temerară căci, pentru prima oară, nu o trupă profesionistă, ci o societate de muzicieni amatori pun în scenă o dificilă partitură de operă. În 1905 spectacolul se reia, fiind prezentat de cinci ori, în lunile aprilie și mai¹⁶.

Sub bagheta lui Alfred Novak, în lunile mai-iunie 1908, se realizează o nouă montare: *Lohengrin*, spectacolul fiind repetat de opt ori. Iar în mai 1909 — opera *Tannhäuser* poate fi ascultată de zece ori consecutiv. Ea va fi reluată în 1913, lunile martie-aprilie de nouă ori, și, mai târziu, în 1931.

Presa timpului nu putea să nu consemneze aceste evenimente. Despre *Olandezul zburător* se scrie: „Einen ihrer stärksten und nachhaltigsten Erfolge hat die Oper *Fliegende Holländer* heuer wieder aufleben lassen. Der *Fliegende Holländer* im April 1901 hat mit 7 Aufführungen somit die höchste Anzahl, unter den bisherigen *Fliegende Holländer* Opern, ein Rekord der nur noch von Gounod's Faust erreicht wurde”¹⁷. Referitor la *Lohengrin*, cronicarul afirmă că sînt oameni care, „... den herrlichen Abend zu ihren schönsten Erinnerungen zählen werden...”, iar despre dirijorul Novak scrie: „Eine besondere Ovation wurde Kapellmeister Novak zu teil. Nach dem zweiten Akt wurde Ihm unter stürmichem Beifall des Publikums ein Lorbeerkrantz und ein mit Blüten geschmückter Spazierstock überreicht”¹⁸. Despre reprezentația cu *Tannhäuser* — mai 1909 — cronicarul afirma:

⁸ Muza română, an II, nr. 2, 1 febr. 1894.

⁹ Octavian Lazăr Cosma, *Historicul muzicii românești*, vol. IV, București, 1976, p. 137.

¹⁰ Ioan Massoff, *Teatrul românesc*, vol. III, București, 1909, p. 456.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ella Istratty, *Jean Afanasiu*, București, 1966, p. 29.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Ioan Massoff, *op. cit.*, p. 457.

¹⁵ După afișele Operei Române din București.

¹⁶ 100 Jahre Musikverein-Hermann, Sibiu, 1939.

¹⁷ *Siebenbürgische Deutsches Tageblatt*, 23 aprilie 1905, p. 4.

¹⁸ *Ibidem*, 17 aprilie 1908, p. 4.

„Wir möchten von dieser Aufführung sprechen wie von einer Kulturtat“¹⁹.

Correspondentul asociației sibiene era în Brașov „Männergesangsverein Kronstadt”. Mult mai încus, în ceea ce privește operele lui Wagner, repertoriul acestei asociații include doar două opere aparținând marelui compozitor. În colaborare cu Asociația Filarmonică, sub bagheta dirijorului și compozitorului brașovean Paul Richter, la 14 mai 1910 se prezintă *Olandezul zburător*, spectacolul fiind reluat la 16 mai, același an. Despre această realizare presa comenta: „In erhöhter Stimmung betraten Hörer und Mitwirkende am Abend des 18. Juni die Festhalle. Nach dieser Vorstellung und noch mehr nach der zweiten hatte sich der Verein das allgemeine Urteil des Publikums gesichert, das es die feine Geschichte durch diese würdige, ja für unsere Verhältnisse hervorragende Aufführung eine neue Tat einverleiben könne, die für ihn und das ganze deutsche Kronstadt von besonderer Bedeutung sei”²⁰.

Cel de-al doilea spectacol wagnerian are loc trei ani mai târziu, la 12 iunie 1913, tot sub bagheta lui Paul Richter. Este vorba, de astă dată, de *Tannhäuser*, operă reluată de trei ori după premieră, la 14, 15 și 17 iunie. Spectacolul este realizat în cadrul manifestărilor comemorative închinatelor celor 100 de ani de la nașterea compozitorului. Consemnăm un citat extras din comentariul de presă, referitor la succesul obținut: „Die Tage 12–17 Juni waren für den Kronstädter Männergesangsverein Freude- und Ehrentage durch den grossen Erfolg, den der Verein mit der Aufführung von *Tannhäuser* zu verzeichnen hatte...”²¹.

În viața muzicală a Brașovului, în toamna anului 1928, are loc un eveniment deosebit: o trupă vieneză de operă prezintă, pe lângă cunoscutele partituri ale lui *Tannhäuser* și a *Olandezului*, în premieră *Walkyria*. Este primul contact al brașovenilor cu una dintre părțile masivei tetralogii *Inelul Nibelungilor*.

¹⁹ *Ibidem*, 19 mai 1900, p. 4.

²⁰ „Jahres Bericht des Kronstädter Männergesangsvereins” 1909–1910, Kronstadt, 1910.

²¹ *Kronstädter Zeitung*, 13 iunie 1913, p. 4.

În primele decenii ale secolului XX, centrul de greutate al vieții muzicale românești este clar localizat în capitala țării, București. În ce privește spectacolele de operă wagneriană, tradiția inițiată în anii 1897–1898 de Eduard Wachmann este continuată. În 1902 două anunțuri informează despre spectacolul de deschidere a stagiunii Operei Române din cadrul Teatrului Național. „Stagiunea ansamblului de operă de la Teatrul Național se va deschide la 2 decembrie cu *Lohengrin* de Wagner. „Soprana Luisa Tetrassini va cînta trei reprezentații extraordinare”, serie *România muzicală*²². Se pare că rolul principal a fost interpretat de italianul Vincenzo Coppole. Dar, publicul reacționează și acum, în 1902 ca și la prima audiere românească a operei, în stagiunea 1893–1894. La premieră, sala e aproape plină. Dar, la al doilea spectacol, se golește²³.

În stagiunea 1904–1905 figurează printre spectacolele de operă de pe scena Teatrului Național și *Lohengrin* și *Tannhäuser* de Richard Wagner. În rolurile titulare apare din nou tenorul Giovanni Dimitrescu²⁴.

În 1910 opera *Vasul fantomă* este cîntată la București de către un ansamblu german. Știrea este difuzată de *Curentul artelor*²⁵ și figurează și în ampla lucrare *Teatrul românesc* a lui Ioan Massoff²⁶. S-a putut asculta pentru prima oară în capitala română opera *Walkyria*. Dirijor, Edmund von Strauss.

Au început articolul nostru cu parodia la *Tannhäuser* ce a avut loc pe scena clujeană (Teatrul Maghiar) în 1863. Sfirșim aceste rânduri tot cu un spectacol al cîntăreșilor clujei, de astă dată o partitură în variantă originală, *Olandezul zburător* – una dintre premierele stagiunii 1912–1913. Spectacolul este considerat „Cel mai mare eveniment al anului [...] prima dramă muzicală wagneriană la Cluj”²⁷.

CRISTINA SÂRBU

²² *România muzicală*, an. XIII, nr. 2, 1902, p. 160 (știri scurte).

²³ Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. IV, 1972, p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 118.

²⁵ *Curentul artelor*, an. I, nr. 14, 1922, p. 1.

²⁶ Ioan Massoff, *op. cit.*, vol. IV, p. 304.

²⁷ Lakatos Istvan, *op. cit.*, p. 70.

MUZICA CORALĂ ÎN TRADIȚIA CULTURAL-ARTISTICĂ A ORAȘULUI PLOIEȘTI

Începuturile muzicii corale, armonice, în orașul Ploiești, au avut loc în școală, în procesul instructiv-educativ, și sînt legate de numele profesorului Zaharia Antinescu. Originar din Brașov, născut la 2 septembrie 1826, absolvă gimnaziul catolic din localitate după

care urmează studiul teologiei și al pedagogiei la Sibiu, unde deprinde tainele muzicii vocale și-și însușește un bogat repertoriu de cîntece patriotice și populare românești. În 1848, după ce participă la adunarea de la Blăj, trece în Țara Românească stabilindu-se la Ploiești,

unde în anul 1855 este numit „profesor de studiile limbii române la unica școală publică de fete” pentru ca în aprilie 1860 să fie transferat „la școala de băieți, numită pe atunci școala Domnească” unde „a funcționat până la ieșirea la pensie (1 aprilie 1891) după un serviciu de 35 ani”¹. În aceste școli, în afara activității didactice, Zaharia Antinescu organizează mici formații corale, producându-se cu diverse prilejuri, în cadrul serbărilor școlare sau al unor zile festive. „De cînd a venit la școala publică Zaharia Antinescu — menționează Carol-Nicolae Debie² — copiii erau puși să învețe cîntece, cu deosebire patriotice, deși învățămîntul cîntului nu era prevăzut la școala din Ploiești”. Cînd în noiembrie 1864 se înființează Gimnaziul de băieți Sf-ții Petru și Pavel, Zaharia Antinescu ocupă onorific funcția de secretar, organizînd corul școlii iar, mai tirziu, din 1868, va preda gratuit muzica vocală la Școala pedagogică, înființată în același an. De reținut că Zaharia Antinescu deține un timp funcția de director al Școlii pedagogice — din 1870 — iar în perioada anilor 1874—1876 ocupă oficial catedra de muzică vocală și cînt coral la școala respectivă³.

Deși împovărat cu obligațiile sale didactice și administrative Zaharia Antinescu nu se îndepărtează de pasiunea sa, corul. În ziua de 8 februarie 1868 „fiind a se face solemnitatea deschiderii școlii pedagogice din acest orașu”, „corul de elevi, sub îngrijirea D-lui profesor Z. Antinescu va cînta poesia *Mult e dulce și frumoasă limba ce vorbim* de G. Sionu” (muzica de Ioan Cartu — n.n.). La inaugurarea școlii, care s-a făcut „cu o solemnitate din cele mai imposante, cu cînturi naționale, cu discursuri de ocaziune”⁴, corul gimnaziului de băieți a mai interpretat, conform programei, „*Marsiulu lui Mihai Eroulu și Deșteaptă-te române* de nemuritorul poetu al Ardealului, Andrei Mureșianu”⁵. Cu alt prilej, „inaugurarea solemnă a Școlii secundare de fete și a internatului” care a avut loc la 8 noiembrie 1874 (școala funcționa oficial din octombrie 1872) „chorul de elevi de sub conducerea profesorului de muzică vocală cîntară Hymnul următoriu (se reproduce textul — n.n.) compus și pus în melodie de profesor”⁶. Este vorba de „Hymnul

ocasional *Astăzi tinerimea are sărbătoare*, compus de D. Z. Antinescu”, interpretat de asemenea de elevii școlii normale la serbarea de fine de an a Școlilor normale și secundare de fete, în iunie 1876⁷.

O frumoasă activitate artistică, cu participarea formației corale, se desfășoară în această perioadă în cadrul Institutului de domnișoare „Familia”, gimnaziu cu 4 clase, înființat în anul 1875, „în care se preda pe lingă română, aritmetică, religie, istorie, geografie și franceza și germana, iar ca dexterități: desen, muzică, lucru de mină și pian”⁸. Atribuind o atenție aparte educației estetice prin mijlocirea artei, corul școlii, pregătit de profesoara de muzică Hélène Grecesco, se producea adesea cu prilejul serbărilor școlare sau al unor spectacole publice organizate în scopuri de binefacere. În *Autobiografia* sa, Zaharia Antinescu relatează despre două manifestări artistice susținute de Institutul „Familia” în anul 1877 în „favoarea răniților români”. „Armonioasele piese clasice executate cu atîta pasiune pe Piano (profesor de pian: Leo Weineter), declamațiunea poesiilor naționale *Steaua României, Balcanul și Carpatul*, apoi imnurile *La România și Domnul Tudor* cîntate de coru de eleve a delectat sublim pe publicul ales asistent”⁹. În aceeași notă de cîld patriotism s-a desfășurat și cealaltă producție, „o serată literară și musicală în folosul spitalului”, care a avut loc la 13 noiembrie 1877 cînd, într-un program complex, variat, s-au cîntat „în chor de 10 eleve cînturile: *Alergă Române, Michaiu Bravu la Călugăreni și Marșul Independenței* cu multă dulceață”¹⁰.

Anul 1877 aduce un nume nou în viața artistică a orașului Ploiești diaconul Mihail Pirvulescu, căruia i se aprobă la cerere „de a propune în mod gratuit muzica vocală” la Gimnaziul de băieți, „introdusă în programă prin noua lege”¹¹. Titular al catedrei respective, Mihail Pirvulescu rămîne pînă în octombrie același an, cînd este înlocuit de Ion Mihăilescu, profesor în specialitate. El va continua însă să fie profesor la Școala normală de învățători unde se va distinge, ca și la Gimnaziu, prin talentul său dirijoral, prin ținuta artistică a corului său, prin valoarea programelor muzicale susținute. Așa se explică faptul că atunci cînd în anul 1878 Primăria orașului Ploiești va aproba „înființarea unui cor de muzică vocală”, prevăzînd în buget o „subvențiune de 2200 lei pentru înființarea și întreținerea sa pe întregul an”, „direcția” formației să fie încredințată „preotului M. Pirvulescu”¹². Deși oficializat, corul de muzică vocală nu va lua

¹ Zaharia Antinescu, *Autobiographia mea* sîu *Un voiaj în timp de 70 ani*, Ploesci, 1896, p. 12; M. Sevastos, *Monografia orașului Ploiești*, 1937, p. 123.

² Carol-Nicolae Debie, *O cronică ploieșteană*, text. dact. aflat în Bibl. „N. Iorga” din Ploiești, vol. V, 1860, p. 9.

³ Zaharia Antinescu, *op. cit.*, p. 50—51; *Vocea Prahovei*, an. II, nr. 43, 3 iunie 1876.

⁴ Zaharia Antinescu, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Arhiva Liceului „I. I. Caragiale” Ploiești: Adresa nr. 9 din 8 februarie 1868 a „Comitetului Secțiunii de Prahova alu Societății pentru învețetura poporului Român”, însoțită de Programa pentru solemnitatea deschiderii Școlii pedagogice din acest orașu către Gimnaziulu Petru și Pavelu, în Ploesci, dosar III, anii 1864—1874; Gh. C. Ionescu, *100 de ani de activitate corală în orașul Ploiești* (culegere de documente), Ploiești, 1968, p. 9—12.

⁶ Zaharia Antinescu, *op. cit.*, p. 48.

⁷ *Vocea Prahovei*, an. II, nr. 50, 27 iunie 1876.

⁸ Stolca Teodorescu, *Istoricul Liceului Sf-ții Petru și Pavel din Ploiești*, Ploiești, 1940, p. 83.

⁹ Zaharia Antinescu, *op. cit.*, p. 105—106.

¹⁰ *Ibidem*, p. 111.

¹¹ Stolca Teodorescu, *op. cit.*, p. 70.

¹² Arh. St. Ploiești, *Budgetul Comunei Ploesci*, 1878, capit. XXI, art. 71.

ființă în acest an, Mihail Pîrvulescu neavînd la dispoziție vocile formate, capabile să facă față cerințelor artistice impuse de o atare formație. În schimb, după toate probabilitățile, el este acela care va pune bazele la începutul anului 1879 societății corale „Lyra Prahovei”, — asemănătoare corului „Lyra” din orașul Piatra Neamț — prima formație de amatori din Ploiești în adevăratul sens al cuvîntului, cu scopul „de a introduce studiul musical în societate și a cultiva pe cît se poate musica națională”¹³. De menționat faptul că în anul 1880 Societatea de muzică și cîntări din Sibiu adresîndu-se cu o circulară reuniunilor din Oravița, Brașov și București cu intenția unei conlucrări unitare și a unor schimburi de „muzicalii” (partituri corale), aceasta a fost trimisă și societății muzicale „Lyra Prahovei” din Ploiești¹⁴. O dovadă în plus a viabilității formației ploieștene, a valorii sale în contextul relațiilor artistice cu celelalte formații similare existente atunci în țară.



Fig. 1 — Atanasie Verzeanu.

În toamna anului 1878 un distins muzician, Atanasie Verzeanu, se va stabili la Ploiești, ocupînd prin transfer catedra de muzică vocală de la Liceul „Petru și Pavel” din localitate. Absolvent al Conservatorului din București, prima promoție, Atanasie Verzeanu a funcționat în perioada anilor 1872—1878 ca profesor de muzică la Seminarul Central din București,

ocupînd în același timp și funcția de „diriginte al corului ceremonial din Capitală”, remarcîndu-se ca un bun organizator și talentat dirijor. Venit la Ploiești, orașul său natal (născut la 8 sept. 1846), Atanasie Verzeanu, înzestrat cu o mare putere de muncă, îndrăgostit de profesia sa, va face ca arta corală ploieșteană să cunoască realizări de prestigiu, neîntîlnite în prealabil. Reorganizează corul liceului alcătuit din două formații, una de copii — soprani și alțiști — din elevii claselor I—IV și alta bărbătească — tenori și bași —, din elevii cursului superior, colective corale care puteau fi reunite într-o formație mixtă, amplă, cu o sonoritate puternică, mai strălucitoare, formulă folosită îndeosebi cînd spectacolele aveau loc în aer liber. Ceva mai tîrziu, începînd din aprilie 1882, Atanasie Verzeanu organizează „corul de muzică vocală”, subvenționat de Primărie, pe care-l va conduce pînă în toamna anului 1901 cînd, pensionar, se va retrage la Sinaia. Corul de muzică vocală, care îndeplinea și funcția de cor ceremonial, era format din bărbați și copii, după modelul corului mitropolitan din Iași, renumit la acea vreme. Componenta formației ploieștene se poate vedea din cercetarea registrului de cheltuieli ale orașului pe anul 1882—1883, unde la capitolul credite se menționează: „Pentru întreținerea corului de muzică vocală din care cite 35 la doi coriști bărbați, lei 30 idem la doi, cite lei 20 la patru coriști bărbați, lei 160 pentru coriștii copii, băieți și fete, și lei 30 mensual dirigintelui corului”¹⁵. Este de menționat că „coriștii-copii — băieți și fete —” alcătuiau o clasă „a elevilor și elevelor de muzică vocală și care formează corul vocal întreținut de primărie”, fapt consemnat de gazeta *Vocea Prahovei* din 5 iulie 1883, cu prilejul solemnității distribuirii premiilor „elevilor distinși de la toate școalele publice”, pe anul școlar respectiv. Cu acest prilej „elevele și elevii școlei de muzică vocală intonă imnul armonnic de ocaziune, care smulse aplauzele publicului numeros”¹⁶.

Dirijor al acestor două formații pe care le pregătește cu exigența-i caracteristică, abordînd un repertoriu alcătuit din lucrări dintre cele mai valoroase în circulație în acel timp, îndeosebi piese corale patriotice, Atanasie Verzeanu va fi prezent cu formațiile sale, uneori reunite sau — pentru o mai mare sonoritate — întărite cu alte voci din celelalte coruri școlare, la toate marile sărbători ale evenimentelor istorice, cultural-artistice care aveau loc în orașul Ploiești. Astfel, la spectacolul din 24 ianuarie 1881 dedicat Unirii Principatelor, corul mixt

¹³ Arh. St. Ploiești, Registrul de cheltuieli pe fonduri alu anului 1882—1883, Ploesci — Musica Vocală, capit. 15, paragraf 4, art. 41.

¹⁶ Centloculus, *Solemnitatea distribuirii premiilor în Plouesci, în Vocea Prahovei*, nr. 52, 5 iulie 1883; Gh. C. Ionescu, *Corul Palatului Culturii Ploiești*, București, 1968, p. 7.

¹³ *Lyra Română*, an. I, nr. 1, 2 decembrie 1879, p. 8.
¹⁴ George Șbârcea, *Ploieștiul și cultura lui muzicală*, în *Flamura Prahovei*, nr. 5251, Ploiești, 5 ianuarie 1969.

al liceului, alcătuit din 80 de interpreți, a prezentat un program de cîntece patriotice; între acestea *Hora Unirii*, *Marșul Anului 1848*, *Marșul lui Iancu*, *Marșul lui Cuza*, *România*, *Națiune*, *Trompetele răsună* și *O, România, o, dulce țară*, cîntece mobilizatoare, pline de patos, în spiritul contemporan al dragostei pentru patrie și înaltelor sale idealuri¹⁷. În același an, la 21 iunie, a avut loc solemnitatea inaugurării Statuii libertății, așezată în parcul din fața Primăriei. În acel cadru sărbătoresc, corul lui Verzeanu, alcătuit din „peste 80 fete și 100 băieți”, a interpretat cîntecele patriotice *Sfîntă zi de libertate* de Alexandru Flechtenmacher și *O, România, o, dulce țară* de Theodor Georgescu, iar în final „un hymn” acompaniat de „muzica comunei”, sub conducerea lui Ferdinand Eberth¹⁸. O manifestare artistică cu totul deosebită prin grandioarea și diversitatea genurilor prezentate a avut loc spre sfîrșitul anului 1885, manifestare la care și-au adus contribuția corul mixt, reunit, dirijat de Atanasie Verzeanu, orchestra comună condusă de Ferdinand Eberth, baritonul Teodor Georgescu și formația de teatru a Școlii secundare de fete, instruită de actorul Gherman Popescu. Cu acest prilej corul, alcătuit din „peste 100 persoane: fete, eleve ale școlii secundare, îmbrăcate în costume naționale, elevii școlii Normale (ambele școli întreținute din veniturile ce dau aceste reprezentațiuni) și membri corului ceremonial din localitate, d-nii. T. G. Georgescu, Dem. Grigorescu, V. Verzeanu și Al. Mihăilescu — au executat *Corul din Creațiune* și *Corul țărănilor din Primăvara de Haydn*. Ambele coruri au fost conduse de d. Verzeanu și executate cu multă expresie și acuratețe, astfel că a produs un „devărat entusiasm în tot auditoriul”¹⁹. Executarea unor coruri din oratoriile *Anotimpurile* și *Creațiunea* de Joseph Haydn determină pe cronicarul revistei *Doina* din capitală să elogieze activitatea artistică ploieșteană, remarcînd faptul că „Bucureștiul rămîne tot mai prejos în mișcarea musicală chorală”²⁰. Anul 1897 marchează în viața culturală a orașului Ploiești un eveniment remarcabil: inaugurarea Statuii vîntătorilor, monument ridicat în memoria eroilor români (batalionul 8 vîntători de munte) căzuți în luptele de la Grivița în august 1877 pentru independența națională. Cu acest prilej corul constituit de Verzeanu, în componența cărui intrau aproape 400 de interpreți (Corul ceremonial și corurile școlare), acompaniat de fanfara Regimentului de dorobanți, se remarcă iarăși „întîlnind mai multe cîntece patriotice alături de *Imnul Vîntătorilor* — cel al lui Wachmann și cel al lui Musicescu — cîntate, primul la deschiderea ceremonialului,

celălalt la sfîrșit, „cînd documentul se va așeza în piatră”²¹. Preferințele lui Verzeanu pentru spectacolul grandios se evidențiază și cu prilejul manifestării artistice din mai 1898, cînd „corul compus din peste 400 persoane — elevi ai liceului și eleve ale externatului secundar — condus cu multă măiestrie de simpaticul profesor d. Verzeanu” a interpretat piesele corale *Să cîntăm azi în cor*, *Umbra lui Mihai pe Carpați*, *Rămăs bun al pădurii*, *Imnul Vîntătorilor*, *Preda Buzescu* și *Ștefan cel Mare*, „muzica de d-l. profesor A. D. Verzeanu, solo de sopran cu refren de corul întreg”²². Ultimele știri despre activitatea corală în orașul Ploiești a distinsului profesor și dirijor Atanasie Verzeanu, înaintea pensionării sale în anul 1901, ne sînt oferite de cotidianul local *Prahova*, cînd corul liceului se produce în cadrul unei manifestări muzical-literare și apoi cu prilejul sărbătoririi zilei de 24 ianuarie, interpretînd mai multe lucrări din repertoriul curent, între care *Iată ora de serbare*, *Trompetele răsună* și, firește, *Hora Unirii*²³. În felul acesta Atanasie Verzeanu, profesor și dirijor de elită, muzician pasionat și devotat al artei pe care la Ploiești a slujit-o mai bine de două decenii și care a oferit publicului local, prin spectacolele prezentate, satisfacții estetice de înaltă trăire emoțională, se retrage din activitatea profesională și dirijorală care l-a consacrat.

În anul 1888, cînd Atanasie Verzeanu se găsea în plină activitate dirijorală, se înființează în Ploiești Asociația corală „Asociabilitatea” („Geselligkeit”) care avea ca scop „cultivarea muzicii, în special a cîntului, precum și dezvoltarea vieții culturale și sociale a membrilor săi”²⁴. Alcătuit în majoritate din salariați de origine străină care lucrau în petrol, corul mixt „Asociabilitatea” cultiva în principal creația universală (Bach, Haydn, Beethoven, Schubert, Schumann), fără a neglija creația corală românească (Vidu, Dinu, T. Popovici), desfășurînd în general o activitate cu caracter intim, mai ales pentru satisfacerea nevoilor spirituale ale interpreților și ale membrilor familiilor lor. Fără a epata prin pretenții deosebite, pregătît de dirijori talentați, între aceștia tînărul Gheorghe Omdu, elev al lui Verzeanu, profesorul Kurt Reiner și inginerul chimist Phil Rudolf Nettel, corul „Asociabilitatea” a desfășurat o activitate de aproape 50 de ani, colaborînd

¹⁷ *Prahova*, an. II, nr. 53 din 9 octombrie 1897; *ibidem*, nr. 54 din 16 octombrie 1897.

¹⁸ *Lumina*, an. I, nr. 34 din 10 mai 1898; *ibidem*, nr. 35 din 17 mai 1898; Notă: Atanasie Verzeanu a mai scris două cîntece fröbeliene, *Cîntul și Salutul școlarilor* (vezi *Doina*, nr. 35, din 15 februarie 1885) și două lucrări didactice, *Studii melodice* și *Principii de muzică* (vezi Stolca Teodorescu, *op. cit.*, p. 149 și 151).

¹⁹ *Prahova*, an. III, nr. 31, din 14 aprilie 1899; *ibidem*, an. IV, nr. 18 (79) din 30 ianuarie 1900.

²⁴ Act constitutiv și Statute ale Asociației corale „Asociabilitatea” Ploiești, votate în Adunarea Generală din 4 martie 1928. A se vedea și Mihai Apostol, *Contribuții la istoria culturii ploieștene*, Ploiești, 1973, p. 27, 33 și 175—177.

¹⁷ Carol-Nicolae Deble, *op. cit.*, vol. VII, 1881, p. 2.

¹⁸ Zacharia Antlănescu, *op. cit.*, p. 129; Carol-Nicolae Deble, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹ *Doina*, nr. 53, din 20 ianuarie 1886, p. 178.

²⁰ *Ibidem*, nr. 36 din 1 martie 1885, p. 37.

în concerte cu alte formații, cu orchestra „Excelsior” și Asociația Muzicală Ploiești (A.M.P.), participând în februarie 1933 la spectacolul comemorativ Richard Wagner, eveniment deosebit în viața culturală a orașului Ploiești.

După anul 1901, activitatea corală de amatori din orașul Ploiești este preluată de profesorii Oprea Stănescu și Vasile Soloveanu, acesta din urmă numit dirijor al corului Ceremonial al Primăriei, după care în prim plan apar profesorii Ioan Cr. Danielescu și Ion Croitoru, dirijori și compozitori, remarcabile personalități ale culturii noastre artistice tradiționale. Astfel, în 1905, Vasile Soloveanu și Oprea Stănescu sînt solicitați de Consiliul comunal „să organizeze, începînd cu luna aprilie, un cor vocal și instrumental compus din tineretul meseriaș și industrial al orașului”²⁵. Probabil, formațiile nu s-au constituit, negăsindu-se vreun document care să ateste acest fapt. Mai tîrziu, însă, în 1909, cel care va organiza un cor muncitoresc — între primele de acest fel în orașul Ploiești — alcătuit din „băieți de prăvălie” și tineri meseriași, va fi profesorul Ioan Danielescu. Sub conducerea acestuia, corul „aflat sub influența ideologică a lui Ștefan Gheorghiu”²⁶ a activat pînă în anul 1912, avînd în repertoriu „cîntece din colecția *Glasul desmoștenișilor*”, precum și piese corale din creația noastră clasică „după modelul corului lugojan al lui Ion Vidu”²⁷. În acest fel corul tineretului muncitor, condus de Ioan Danielescu, continuă tradiția corurilor muncitorești prahovene, tradiție inaugurată în anul 1895 prin înființarea în Ploiești a Corului muncitorilor petroliști condus de Oswald Wiedermann.

Un rol deosebit de important în întreținerea și dezvoltarea vieții culturale a orașului Ploiești l-a avut societatea muzicală „Excelsior” înființată în toamna anului 1907 din inițiativa și stăruința farmacistului Vincențiu Livovschi. În cadrul societății funcționau o orchestră semi-simfonică, dirijată de Ferdinand Eberth, un cor bărbătesc, dirijat de preotul Inocențiu Ștefănescu, absolvent al Conservatorului din București, și un grup de soliști vocali și instrumentiști de muzică cultă, asigurîndu-se astfel diversificarea și varietatea genurilor în concertele prezentate, precum și satisfacerea preferințelor diferențiate ale spectatorilor în procesul educativ-estetic.

Primul concert al formației orchestrale a avut loc în seara zilei de 15 februarie 1908 în prezența notabilităților orașului și a unui numeros public, bucurîndu-se de un strălucit succes. A fost prezentat cu acest prilej un reper-

toriu atractiv, alcătuit din lucrări semnate de compozitorii J. Kuhnau, F. M. Bartholdy, P. Sarasate și Jacques Offenbach. O premieră de bun augur „care a cucerit sufletul și inima publicului” și care marchează începuturile simfonismului în orașul aurului negru²⁸. Al doilea concert al societății „Excelsior”, cu formația corală în premieră, a avut loc în ziua de 5 aprilie 1908, cu un program „bogat și variat”, care a atras prin conținut și maniera „strălucită” a interpretării artistice „interesul publicului ploieștean”. Corul, alcătuit din 48 de interpreți, dirijat de Inocențiu Ștefănescu, „unul dintre cei mai buni elevi ai profesorilor Kiriac și Wachmann”, a interpretat *Steagul nostru* de O. Porumbescu, *Răsunetul Ardealului și Foaie verde de trifoi* de I. Vidu și *Cînt de mîrit* de Beethoven iar orchestra, dirijată alternativ de Ferdinand Eberth și Constantin Palloni, a interpretat lucrări de Mozart, Ziehrer și un *Potpuriu din Lohengrin* de Wagner²⁹. Următorul concert, al treilea, a avut loc în ziua de 30 noiembrie 1908 cu un program complet nou, cuprinzînd piesele corale *Grînele vara se coc* de Ion Vidu, *Știi, mîndro, cînd ne iubeam* de Timotei Popovici și *Mori mîndro* de Augustin Bena, încadrate în deschiderea și finalul concertului de lucrări simfonice semnate de P. I. Ceaikovski, David Popper, Georges Bizet, Carl Maria von Weber și Gioacchino Rossini³⁰.

Succesele obținute de orchestră, și în bună măsură de corul bărbătesc, au deschis conducerii societății dorința înființării unei formații corale mixte „care lipsește”, alcătuită după modelul corului „Carmen” din București „ale cărui succese enorme în toată lumea românească” erau cunoscute. Conducerea corului mixt urma a fi încredințată dirijorului Vasile Soloveanu, „maestru diriginte” al corului ceremonial al Primăriei³¹. Deși necesar pentru o colaborare mai largă cu orchestra, mai ales în interpretarea unor lucrări vocal-simfonice, corul mixt nu a luat ființă, păstrîndu-se în continuare corul bărbătesc sub aceeași conducere a lui Inocențiu Ștefănescu, care, un an mai tîrziu, după concertul din 8 octombrie 1909, renunță la formație, care se desființează. În acest concert corul a interpretat lucrări de inspirație folclorică de D. G. Kiriac, Ion Vidu și Eusebie Mandicevski, iar orchestra piesele instrumentale *Uvertura la opereta Crai Nou* de Ciprian Porumbescu, în deschidere și *Uvertura Moldova* de Alexandru Flechtenmacher, în final³².

²⁸ Bartholdi, *Concertul Societății muzicale „Excelsior”*, în *Biruința*, an. III, nr. 95, din 21 februarie 1908. A se vedea și Carol-Nicolae Debie, *op. cit.*, vol. X, 1908, p. 3.

²⁹ *Biruința*, an. III, nr. 100 din 27 martie 1908; *ibidem*, an. III, nr. 102 din 10 aprilie 1908.

³⁰ * * * *Audițiunea muzicală „Excelsior”*, în *Biruința*, an. III, nr. 135, din 4 decembrie 1908.

³¹ * * * *Societatea muzicală „Excelsior”*, în *Biruința*, an. III, nr. 112, din 26 iunie 1908; *Muzica*, an. I, nr. 2, noiembrie 1908, p. 67.

³² Carol-Nicolae Debie, *op. cit.*, vol. X, 1909, p. 21.

²⁵ *Prahova*, an. IX, nr. 116, din 18 februarie 1905.

²⁶ Florian V. Ioan, *Ioan Cr. Danielescu la 75 de ani*, în *Muzica*, nr. 3, 1960, p. 41; *idem*, *Să cunoaștem trecutul cultural-artist al muncitorilor ploieșteni*, în *Metalurgistul*, an. VIII, nr. 302 din 9 octombrie 1963, p. 2-4.

²⁷ Vasile Tomescu, *Paul Constantinescu*, București, 1967, p. 19.

Primăvara anului 1910 este îndeajuns de fructuoasă pentru „Excelsior”. Ceea ce aduce noutatea stagiunii era însă colaborarea orchestrei simfonice cu corul Ligii culturale, recent înființat, dirijat de profesorul Ion Croitoru, care ocupa catedra de muzică din toamna anului 1909 la Liceul de băieți „Petr și Pavel” în locul lui Vasile Soloveanu, transferat la București. În concertul din 24 februarie 1910 corul, alcătuit din 14 interpreți din formația Ligii culturale, care „a fost la înălțimea unei audiții muzicale”, a adus în scenă un repertoriu ceva mai îndrăzneț, alcătuit din lucrările *Imnul*

succes moral pentru Excelsior, o frumoasă și aleasă petrecere pentru public”³³.

În aceeași notă, a largii accesibilități și cu o vădită tentă patriotică, se prezintă concertul din 8 martie 1910, dirijat de Constantin Palloni, cu colaborarea corului Ligii culturale, dirijat de Ion Croitoru. De data aceasta corul evoluează cu efectivul complet, interpretând câteva piese lirice și patriotice, între acestea, apoteotice, *Altarul Mănăstirii Putna*, cantată pentru soliști, cor bărbătesc și pian, de Ciprian Porumbescu. Din repertoriul prezentat de or-

Liga Culturală a Românilor
SECTIONEA PROIEȘTI

Mare Festival
SI
SERATA DANSANTA
În Sala „Domenico”
DIN
CÂMPINA
Sâmbătă 13 Martie 1910
LA ORELE 9 SEARA.

PROGRAM

PARTEA I

1. Deșteaptă-te Române de G. Muzicescu, executat de Corul Ligii.
2. Cuvânt de deschidere rostit de D-l Președinte al Secției Ploiești, Sf. Sr. Pr. Gh. Chiriac.
3. Dor deacasă de I. Croitoru
4. Am umblat pădurile de B. Anastasescu, executate de Corul Ligii.
5. Versuri zise de D-l I. Băjescu-Oară.
6. Censornicul de Löwe, solo-voce executat de D-l I. Croitoru (tenor).
7. Calful din Bagdad de Boildieu, executat la vioară de A. Meșanu.
8. Marțha (arie din opera) de Flotow, solo-voce ex. de D-l C. Ionescu (tenor leger).

PARTEA II

1. De-aș fi rege (arie din) de I. Adam, solo-voce ex. de D-l St. Polizu (bariton).
2. Barbu Lăutaru cântec comic de V. Alexandri, ex. de D-l Gh. Mălămăceanu.
3. Profetul (arie din) de Meyerbeer, ex. la vioară de D-l Gh. Comigel.
4. Elizir d'Amore (arie din) de Donizetti, solo-voce ex. de D-l C. Ionescu (tenor leger).
5. Versuri zise de D-l I. Băjescu-Oară.
6. De când mândra m'a lăsat, de I. Croitoru
7. Țărlile mele de T. Cerne
8. Grelul Neamulul de T. Cerne
9. Țărlile mele de T. Cerne

Acompaniamentul la piano va fi făcut de D-nii I. Dănilăscu și I. Zamfirescu.
Corul va fi dirijat de D-l I. Croitoru.

PARTEA III
DANS

Tipografia „Democratul” Buzău.

Fig. 2 — Afîș de concert al formației „Corul Ligii Culturale”, din 13 martie 1910.

noptii de J. P. Rameau, *Cîntecul păstorului* de R. Kreutzer, *Nebuna* de George Murgu și *Arcașul lui Ștefan Vodă* de Ion Vidu. Împreună cu orchestra a fost realizat un concert „cît se poate de reușit”, care a constituit „un frumos

chestră, reținem ca reprezentativă piesa instrumentală *Amintiri din Carpați* de Eduard Caudella.

³³ *Biruința*, an. V, nr. 192 din 7 martie 1910.

Ultima manifestare publică cunoscută a societății muzicale „Excelsior” a avut loc în februarie 1913, conducerea integrală a concertului fiind încredințată profesorului Ion Croitoru. A fost într-adevăr un concert reușit, în care corul mixt, din care făceau parte coriști interpreți selecționați din formațiile instruite de Ion Croitoru (corul Liceului teoretic, corul Ligii Culturale și corul ceremonial al Primăriei),

intonaționale și de interpretare artistică, în complexul vocal-simfonic, greu de abordat³⁴. În acest fel societatea muzicală „Excelsior”, după o scurtă dar frumoasă și rodnică existență — de numai șase ani —, își încetează activitatea.

În anul 1909 ia naștere la Ploiești corul bărbătesc „Doina Prahovei” sub conducerea profesorului Ioan Cristian Danielescu. O foto-

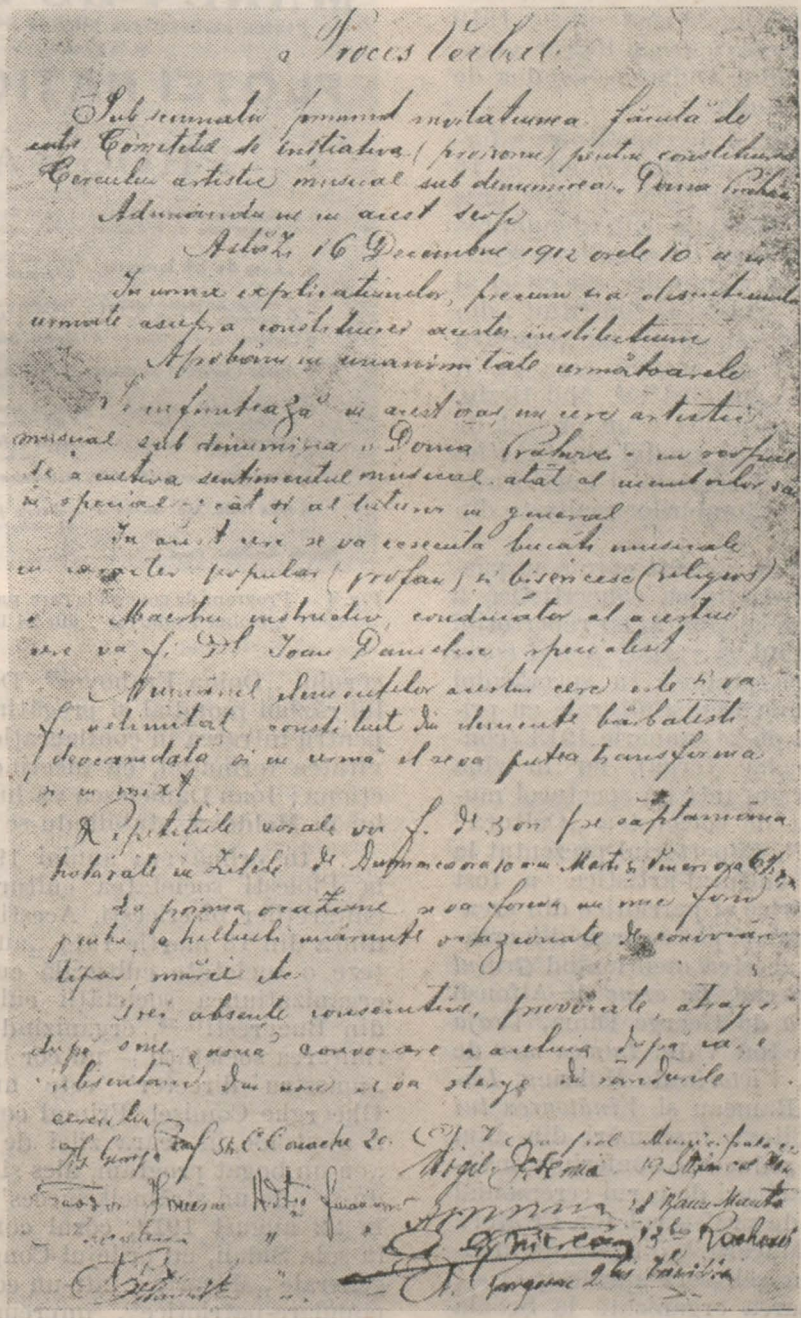


Fig. 3 — Proces-verbal de înființare a cercului artistic muzical „Doina Prahovei”.

a prezentat alături de unele lucrări a cappella două piese din Creștinismul de Joseph Haydn și Scenă și Cor din Sînziara și Pepelea de Constantin Dimitrescu, cu acompaniamentul orchestrei, lucrări de mare tehnicitate, cu dificultăți

grafice care reprezintă „o parte din membri asociației muzicale „Doina Prahovei”, datată 1 martie 1909, însoțită de cugetarea „nimic

³⁴ Carol-Nicolae Debie, op. cit., vol. X, 1913, p. 4.

fără voință, nimic fără răbdare, nimic fără ideal” cu semnătura autograf „I. Danielescu”, atestă existența formației în acest an. Dirijorul corului, profesorul Ioan Danielescu, aflat la început de carieră — absolvise Conservatorul din București în 1903 și funcționa la Școala comercială de băieți —, se dovedea, în afara calităților sale didactice și compoziționale, un pasionat și talentat dirijor. În scurt timp reușește să-și închege formația, prezentându-se în fața publicului ploieștean în ziua de 25 septembrie 1910 în cadrul unui spectacol muzical-literar organizat de Cercul Corpului Didactic, condus de Constantin Ionescu-Lunga³⁵.

Un document oficial de constituire a formației avem abia din anul 1912, când, în 16 decembrie, se aprobă „înființarea în acest oraș a unui cerc artistic muzical sub denumirea Doina Prahovei, cu scopul de a cultiva sentimentul muzical atât al membrilor săi cit și al tuturor în general”. Corul va fi constituit „din elemente bărbătești deocamdată”, iar „maestru instructor, conducător al acestui cerc va fi D-l. Ioan Danielescu, specialist”³⁶. Mai târziu, în 8 aprilie 1913, se alcătuiește un proiect de statut care reglementează modul de funcționare al formației, scopul acesteia și îndatoririle membrilor săi, folosirea fondurilor realizate din concerte etc.³⁷.

Din programele de concert care s-au păstrat se înțelege că activitatea concertistică a corului era deosebit de susținută, iar repertoriul prezentat era interesant și variat. Astfel corul „Doina Prahovei” se produce în spectacolul organizat sub auspiciile Ligii Culturale cu prilejul sărbătoririi zilei de 24 ianuarie 1913 (conferențiar: prof. Nicolae Iorga), iar în ziua de 30 martie, același an, într-un spectacol muzical-literar organizat de societatea „Cultura” în sala „Cooperativa”. Repertoriul prezentat la aceste manifestări cultural-artistice a fost alcătuit din cîntece lirice și patriotice din creația românească, precum și piese corale din creația universală, între acestea menționînd *Graiul Neamului* de Titus Cerne, *La arme* de Alfonso Castaldi, *Vino-n horă* de George Dima, *Vraja* și *Bobocle și inele* de Ion Vidu, *Lumea mea* de Theodor Teodorescu, *Victoria* de Möhring, *Imnul nopții* de J.-P. Rameau și *Vînătoarea lui Lützov* de Weber. Citeva însemnări din anul 1914, când corul se produce la Conferința învățătorilor prahoveni, alături de corul ceremonial al Primăriei, dirijat de profesorul Ion Croitoru și Asociația corală „Macarie”, dirijată de institutul Gheorghe Comișel — 12 aprilie 1914 —, precum și la șezătoarea organizată la Școala de țesături naționale din Ploiești — 8 noiembrie 1914 — sînt ultimele date privind activitatea

³⁵ *Ibidem*, vol. X, 1910, p. 15.

³⁶ Proces verbal de constituire a Cercului artistic-muzical „Doina Prahovei” Ploiești.

³⁷ Proiect de statut al Societății „Doina Prahovei” Ploiești, 8 aprilie 1913.

Liga Culturală a Românilor

SECȚIUNEA PLOIEȘTI

Sala Teatrului „Modern”

Joi 24 Ianuarie 1913

ora 9 seara

MARE FESTIVAL

Pentru sărbătorirea zilei de 24 IANUARIE

și în Beneficiul

FLOTEI NAȚIONALE

PROGRAM

- 1) a) *Graiul Neamului* de T. Cerne | ex. de Corul Soc. „Doina Prahovei”
b) *Lumea mea* de T. Teodorescu | sub conducerea d-lui I. Danielescu
- 2) „Ziua de 24 ianuarie” — conferință ținută de d-l NICOLAE IORGA
profesor universitar și deputat.
- 3) a) *Arcașul lui Ștefan Vodă* de D. Popescu | ex. de Corul Licențiat sub conducerea d-lui Ioan Croitoru.
b) *Serenade de Haberge* | sub conducerea d-lui I. Danielescu
- 4) *Luceafărul*, dans național ex. de Elevii Școlii Secundare de Fete sub conducerea d-nei Virginia Popescu
- 5) „Barbu Lăutarul” interpretat de d-l Gh. Matamuceanu de la Conservatorul din București.
- 6) a) *Vino-n horă* (populară) | ex. de Corul Soc. „Doina Prahovei”
b) *Vraja de I. Vidu* | sub conducerea d-lui I. Danielescu
- 7) *Târâșutul*, dans național ex. de Elevii Școlii Secundare de Fete sub conducerea d-nei Virginia Popescu
- 8) *Monologuri*, piese de d-nul Gh. Matamuceanu de la Conservatorul din București.
- 9) *Mora Unirii*, dans național ex. de Elevii Școlii Secundare de Fete sub conducerea d-nei Virginia Popescu.

Spingerea „Bucuresteană”, Ploiești

Fig. 4 — Program de concert la care participă societatea corală „Doina Prahovei”, din 24 ianuarie 1913.

corului „Doina Prahovei”. Declanșarea primului război mondial și pregătirile care se făceau pentru intrarea în conflagrație paralizază activitatea formației, ea încetînd de a mai funcționa; Ioan Danielescu va lua drumul refugiu-lui în Moldova, stabilindu-se la Roman.

În primăvara anului 1911 se înființează la Ploiești societatea culturală „Macarie” a cîntăreților bisericești. Aceștia, întruniți în ședința din 18 martie 1911 „au hotărît să înființeze o societate culturală cu numele și după organizațiunea societății culturale „Macarie” din București”³⁸, organizînd — încă de la înființarea societății — un cor bărbătesc, al cărui „maestru director” este numit institutul Gheorghe Comișel. Primul concert al formației a avut loc în seara zilei de 10 martie 1912, „cu un bogat program, ales și variat”, bucurîndu-se „de un strălucit succes”³⁹. În același an, în 22 august 1912, corul concertează la Iași, în sala Sidoli, cu prilejul Congresului asociației generale „Macarie”, într-un concert de „cîntece populare-patriotice”, împreună cu formațiile similare din Iași, București și Birlad, încheiat apoteotic cu *Deșteaptă-te române*, intonat de formațiile reunite⁴⁰.

³⁸ *Cultura*, an. I, nr. 4, parilie 1911, p. 91.

³⁹ *Ibidem*, an. II, nr. 4, aprilie 1912, p. 91.

⁴⁰ *Ibidem* an. II, nr. 12, decembrie 1912, p. 251.

Intrarea României în războiul din 1916 — 1918 determină încetarea activității corului „Macarie”. Reluată puțin timp după aceasta, în 1921, corul „Macarie”, dirijat în continuare de Gheorghe Comișel, prezintă în localitate și în țară o serie de concerte de rezonanță. Între acestea, concertul pentru comemorarea lui Anton Pann (14 iulie 1927) când, după conferința „Rolul lui Anton Pann în muzica bisericească și populară românească” susținută de profesorul Ioan Popescu-Pasărea, corul și-a prezentat concertul alcătuit din lucrări omofone din creația lui Anton Pann — cîntece psaltice și profane — alături de cîntece lirice, patriotice și din folclor semnate de compozitorii Alexandru Pcdoleanu, I. Popescu-Pasărea, Jua-rez Movilă, Ionel Brătianu⁴¹. Reținem de asemenea manifestarea din 7 mai 1931, cînd corul „Macarie”, dirijat de noul său „maestru director”, institutorul Nicolae Costea, „un distins student al Academiei de muzică din București”, a prezentat „un frumos concert, sîrbătorind pe marele cîntăreț Nicolae Iorga”⁴². De reținut sînt și concerte din 19 mai 1935 și 8 noiembrie 1937, organizate în amfiteatrul liceului de băieți, concerte care s-au bucurat „de un frumos succes moral”, interpretîndu-se piese „în cor și solo” semnate de compozitorii Ionel Brătianu, Nicolae Oancea și Ioan D. Chirescu⁴³.

În toamna anului 1920 o nouă formație corală se constituie în orașul Ploiești, activînd în paralel cu cealaltă formație existentă, corul ceremonial al Primăriei de sub direcția profesorului Ion Croitoru. Este corul „Răsunetul Prahovei”, formație alcătuită în majoritate din salariați ai Tribunalului Prahova, dirijat de Gheorghe Constantinescu, grefier care, în 19 martie 1921, prezintă primul său concert într-un spectacol festiv, muzical-literar, concert bine apreciat de auditori, etalînd un repertoriu deosebit, alcătuit din „piese de rezistență”, între care *Altarul Mănăstirii Putna* de Ciprian Porumbescu, *Ciocîrlia* de Felix Mendelssohn-Bartholdy și *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu⁴⁴.

Din anul 1922 conducerea corului este încredințată institutorului Gheorghe Comișel, muzician de profesie, care duce formația pe noi trepte ale artei realizînd spectacole și concerte de superioară ținută artistică. Între acestea, concertele din 4 februarie și 19 august 1923 s-au bucurat de frumoase aprecieri. În țară corul „Răsunetul Prahovei” concertează la Băile Herculane, Orșova și Turnu Severin cu prilejul excursiei efectuate pe Dunăre, la Porțile de Fier, în prima jumătate a lunii august 1923⁴⁵.

⁴¹ *Ibidem*, an. XV, nr. 7—9, iulie—septembrie 1927, p. 61—62.

⁴² *Ibidem*, an. XVIII, nr. 4—5, aprilie—mai 1931, p. 13.

⁴³ *Ibidem*, an. XXII, nr. 5—6, mai—iunie 1935, p. 45; precum și *ibidem*, an. XXVI, nr. 10—11, octombrie—noiembrie 1937, p. 102.

⁴⁴ Carol-Nicolae Debie, *op. cit.*, vol. XII, 1921, p. 7.

⁴⁵ *Ibidem*, 1923, p. 21.

SALA TEATRULUI „COOPERATIVA”

Sămbătă 2 Octombrie 1926, ora 21 precis

Cercul Muzical „FREEMĂTUL CODRULUI”
va da o

AUDITIE - CORALA - MUZICALA

Sub conducerea D-lui Profesor I. CROITORU

PROGRAM:

PARTEA I.

1) „CUVÂNT” de deschidere	I. Croitoru
2) „CIMPOIUL” melodie sac. XII arătată cu năut	G. Gheorghe
3) „POPSUL ȚIGĂNILOR” cor mixt cu solo și piano	R. Schumann
4) „SERENADA” cor mixt, solo soprana D-ra Vasilescu	C. Porumbescu
a) „HUGHENOT” Aria Papă	Mayerbeer
b) „LECO DE BOBOL”	Gordigiani
c) „MÂNDRULIȚA DEPE PLAI” executat de D-ra Focșen Georgescu soprana profesora de canto din București	D. Popescu
5) „WALKYRIA” Aria lui Siegmund, executat de D-l V. Rebegea tenor dela Opera Română București	R. Wagner
7) „IL RACIO” executat de D-ra Văgăra Vasilescu	Arduini

PARTEA II

8) „FRUMOASA DUNĂRE ALBASTRĂ” cor mixt cu accomp. piano	J. Strauss
a) „MANON” Regrets de Manon, act. I	J. Massenet
b) „JEUNES FILLES et FAUVETTES”	Darier
c) „MAMA” Cuvînt de Carmen Sylva muzica de executat de D-ra V. Vasilescu	J. Brătianu
a) „DE CE NU VI?”	G. Dina
10) b)	
executat de D-l V. Rebegea, tenor dela Opera Română București	
a) „COCĂRIȘA” cor mixt	Mendelssohn
11) b) „ANICKA DELA MOARA” cor mixt și popular	G. Dina
c) „TRANDAFIR DEPE CETAȚE”	N. Oancea
12) „PESTE DEAL” cor mixt cu solo de bariton, D-l Mircea Dumitrescu-junior student	J. Vidor

Acompănamentul la piano: D-ra Aglae Mator Condu și N. N. Tomescu student.

Intrarea în sală după ora 21 precisă este absolut interzisă

Fig. 5 — Program de concert al cercului muzical „Freemătul codrului”, din 2 octombrie 1926.

Sfîrșitul anului 1923 aduce o nouă schimbare în conducerea artistică a corului „Răsunetul Prahovei”, locul institutorului Gheorghe Comișel, demisionat pentru a nu slăbi activitatea corului „Macarie”, fiind cedat profesorului Ioan Cr. Danielescu.

Ioan Danielescu își întărește colectivul cu noi elemente de valoare și, în anii următori (1924 — 1925), prezintă cîteva concerte integrale — 7 mai și 17 noiembrie 1924, 23 aprilie 1925 — în afara participării la diverse manifestări ocazionale — serate muzicale, festivaluri, zile festive — gustate și apreciate de publicul ploieștean. Cu toate acestea, datorită unor factori interni și a lipsei de sprijin din partea oficialităților, corul este nevoit să parcurgă unele momente de criză, peste care va trece totuși, putîndu-și continua activitatea. Mai întîi, „prin procesul verbal din 26 aprilie 1925, adunarea generală hotărăște fuziunea cu cercul cultural „Armonia Prahovei” înființat cu puțin timp în

urmă”⁴⁶, pentru ca la 5 iunie același an să asistăm la o nouă reorganizare în baza căreia „numirea cea veche a cercului cultural-muzical „Răsunetul Prahovei” devine cercul muzical „Freamătul codrului”⁴⁷. Dirijor al corului rămâne în continuare Ioan Danielescu, dar numai pentru puțin timp, până în 11 decembrie 1925, când, datorită neînțelegerilor survenite între acesta și consiliul de conducere al formației, este nevoit să demisioneze. În această perioadă de numai câteva luni de la reorganizare, Ioan Danielescu reușește totuși să prezinte „o audiență muzicală corală în sala teatrului „Cooperativa” în luna iulie, al cărui succes moral — după cum se poate constata din dările de seamă din gazetele de atunci — a întrecut așteptările cunoscătorilor de muzică”⁴⁸.

În situația creată prin plecarea de la conducerea corului a profesorului Ioan Danielescu, comitetul de conducere al cercului „a cooptat în locul său pe D-l. Ion Croitoru, avocat și profesor la Liceul Ploiești, care a și luat efectiv conducerea corului și președinția Cercului din ziua de 16 crt.”⁴⁹. Numai că, odată cu plecarea dirijorului Danielescu, o parte dintre coriști părăsesc și ei formația, atașându-se cercului coral „Elegia”, înființat în același an, 1925, al cărui dirijor era tot Ioan Danielescu⁵⁰.

Descompletat, corul „Freamătul codrului”, sub conducerea dirijorului Ion Croitoru, depune eforturi pentru a-și continua activitatea. Dintr-o circulară internă adresată coriștilor se înțelege că „față de neînsemnatul progres [...] în intervalul de timp destul de apreciabil de 7 1/2 luni de când și-a reînceput activitatea (1 sept. 1925 — 15 aprilie 1926), [...] nu s-a putut pregăti materialul necesar formării unui program muzical demn să se prezinte la un festival public de un cerc muzical”. Circulara cerea membrilor corului „să declare fiecare în scris (...) care dintr-înșii [...] vor să continue a fi membrii în acest cerc, respectând întru totul punctualitatea la repetiții și conformându-se statutului”⁵¹.

Treptat lucrurile intră în normal, corul găsindu-și cadența necesară, și în ziua de 26 octombrie 1926 prezintă în sala teatrului „Cooperativa” o „audiență corală muzicală sub conducerea D-lui Ion Croitoru”, cu un program alcătuit din piese corale, lieduri și arii din opere și operete, cu concursul sopranelor Virginia Vasilescu și Florica Georgescu (profesoară de



Fig. 6 — Legitimția lui Ion Croitoru de membru al cercului muzical „Freamătul codrului”.

canto), și a tenorului V. Rabega de la Opera, Română din București. În cadrul programului, corul a prezentat piesele *Preste deal* de Ion Vidu, *Anica de la moară* de G. Dima, *Trandafir de pe cetate* de N. Oancea, *Serenada* de Ciprian Porumbescu, *Dunărea albastră* de Johann Strauss, *Popasul țiganilor* de R. Schumann, *Ciocirlia* de F. M. Bartholdy, *Cimpoiul* de Gevaert, un repertoriu de excepție realizat de cor la cotele cele mai înalte ale interpretării artistice. După acest concert în toamnă, Ion Croitoru părăsește conducerea corului, transferându-se cu catedra la București (1 sept. 1926), la Liceul „Mihai Viteazul”. În locul său, la liceul din Ploiești, este numit tânărul profesor Traian Elian, cărui i se încredințează și direcția corului „Freamătul codrului”. O sarcină dificilă, aceea de a duce mai departe o activitate căreia predecesorul său îi dăduse atita strălucire. Și totuși. După un concert de colinde și cîntece de Anul Nou, corul „Freamătul codrului”, reunit cu corul „Sancta Caecilia” și o parte din corul liceului de băieți, în total 150 coriști, sub conducerea lui Traian Elian, participă la concertul festiv închinat centenarului morții lui Ludwig van Beethoven, care a avut loc la 26 martie 1927 și care a cuprins în totalitate lucrări vocale, corale și instrumentale din creația beethoveniană. Cu acest prilej corurile reunite au cîntat a cappella piesele *Feerie în codru*, *Privește sus*, *Die Ehre Gottes aus der Natur*, *Cîntare înspre cer* și *O, lume ce frumoasă ești*. Din programul instrumental reținem *Cartetul pentru coarde nr. 1 în fa major* interpretat de formația alcătuită din Traian Elian (vioara I), Paul Rozeanu (violă), violoncelistul Simon și tânărul Paul Constantinescu (vioara a II-a), pe atunci elev în clasa a VII-a, secția modernă, la Liceul de băieți „Petru și Pavel” din localitate⁵².

Din păcate cercul muzical „Freamătul codrului” intră într-o nouă criză, majoritatea coriștilor părăsind formația, ceea ce determină pe Traian Elian să-și prezinte demisia. Corul

⁴⁶ Mihai Apostol, *op. cit.*, p. 30; A se vedea și idem, *Din trecutul muzical al orașului Ploiești*, *Revista arhivelor*, an. V, nr. 1, 1962, p. 246.

⁴⁷ Statutul Cercului muzical „Freamătul codrului”, cap. I, art. 3, punct. a, b, c.

⁴⁸ Memoriu adresat Prefecturii Prahova de Cercul muzical „Freamătul codrului”, septembrie 1925.

⁴⁹ Statutul Cercului muzical „Freamătul codrului”, în Mihai Apostol, *Contribuții la istoria culturii ploieștene*, p. 171.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 32.

⁵¹ Cercul muzical „Freamătul codrului” Ploiești. Circulara nr. 1 din 12 aprilie 1926.

⁵² Vasile Tomescu, *op. cit.*, p. 40.

rămăsese în 25 de interpreți și activa, pentru a nu se dizolva, numai sub forma corului ceremonial sub conducerea interimară a maiorului Gh. Condu, președintele formației⁵³.

Ieșirea din criză se face prin revenirea la conducerea corului a profesorului Ioan Danielescu. În acest sens, o circulară datată 31 octombrie 1927 invita „membrii coriști [...] a se întruni în sala Bibliotecii «N. Iorga» [...] în seara zilei de 5 noiembrie crt., ora 6, unde vor fi prezentați noului diriginte, Dl. Profesor I. Danielescu”⁵⁴. Preluând conducerea corului, profesorul I. Danielescu continuă frumoasa activitate desfășurată în această asociație. După câteva concerte în Ploiești corala „Freamătul codrului” face un stăluțit turneu în Transilvania, primind din partea Ministerului Instrucțiunii „vii mulțumiri pentru propaganda românească ce a întreprins corul „Freamătul codrului” în județele Ciuc și Trei Scaune, spre a trezi la viața românească sufletele din acele părți”⁵⁵.

Sînt ultimele date pe care le deținem privind existența acestei formații. Nu cunoaștem împrejurările și nici data cînd și-a încheiat activitatea. Privind retrospectiv însă, corul „Freamătul codrului” (la început „Răsunetul Prahovei”), beneficiind de îndrumarea de specialitate a unor dirijori de prestigiu — Gheorghe Comișel, Ioan Cr. Danielescu, Traian Elian și Ion Croitoru — a însemnat o prezență activă și de prestanță profesională în viața spirituală a orașului.

Asemenea acestuia, în perioada interbelică, alte formații corale își desfășoară activitatea artistică în Ploiești. Corul „Cîntarea Prahovei”, dirijat de Jean Mihăilescu, funcționează în perioada anilor 1924—1936, colaborînd la diverse manifestări culturale în oraș și în județ, în spectacole cu caracter ocazional, patriotic, popular sau muncitoresc. Repertoriul formației era alcătuit din piese corale de bun gust, miniaturi corale sau lucrări ample, între acestea *Altarul Mănăstirii Putna* și *Pe malurile Prutului* de Ciprian Porumbescu, *Craiul Munților* de Timotei Popovici, *Vivandiera* de Gheorghe Dima, *Cîntecul marinărilor* de Tudor Flondor, alături de altele semnate de Vidu, Musicescu, Kiriac, Cucu, Gheorghe Comișel, Ion Croitoru și Ioan Danielescu⁵⁶.

Corul mixt al Asociației învățătorilor prahoveni, dirijat la început de Ioan Danielescu, a desfășurat în anii existenței sale (1929—1939) o frumoasă activitate artistică, prezentîndu-se pe scena de concert în spectacole complexe — producții muzical-literare, serbări fes-

tive, consfătuiri ale cadrelor didactice — și în concerte integrale, foarte bine primite de publicul spectator. Din activitatea acestei formații reținem cele două concerte integrale susținute sub direcția lui Gheorghe Comișel în 29 mai 1937 și a lui Gheorghe Oancea în 12 iunie 1938. Au fost audiate în primul concert lucrările *Graiul neamului* de Titus Cernă, *Haz de necaz* de Gheorghe Cucu, *Ciobănașul* de Bazil Anastasescu, *Primăvara* de Nicolae Oancea, *Frunză verde de sulfină* de Ioan Danielescu, *Cîntec de leagăn* de Ioan D. Chirescu precum și creații ale compozitorilor Augustin Bena, Ciprian Porumbescu, Timotei Popovici și Gheorghe Comișel, iar în al doilea concert piesele corale *Răsună glas de buciur*, *Sus opincă* și *Primăvara* de Nicolae Oancea, *Hai, Ileană* de Gavriil Musicescu, *Țarina* de Nicodim Gancea, *Noaptea* de Dellecasso și *Dorul maicii* de Al. Ivela, un repertoriu în care se îmbină armonios cîntecul patriotic și cîntecul liric de inspirație folclorică, în stilurile specifice creatorilor lor.

Corul mixt al Asociației muzicale „Pelișor”, înființat în anul 1935, sub conducerea profesorului Gheorghe Oancea, se impune vieții culturale a orașului Ploiești prin calitatea concertelor prezentate, prin prezența mai activă pe scena de concert. Astfel, în concertul din 2 iunie 1935, corul a interpretat un program de ținută alcătuit din piesele corale *Cătălina* de N. Oancea, *Păstorul* de Iosif Velceanu, *La țezătoare* de Tib. Brediceanu, *Cîntec de leagăn* și *Serenadă* de I. Brătianu, *Fecioarele din Roșela* de J. Massenet, *Privește sus* de L. v. Beethoven, program completat cu alte lucrări semnate de O. Baci, C. Meitert, C. Porumbescu și I. Or. Danielescu. În aceeași notă s-a prezentat concertul din 29 martie 1936 cînd au fost aduse în scenă, alături de unele lucrări semnate de Gh. Cucu, N. Oancea, C. I. Baci, I. Brătianu și Gh. Dima, piesa corală *Popasul țăganilor* de Robert Schumann și poemul coral *Năluca* de Iacob Mureșianu, lucrări dificile, ambele cu grup de soliști și acompaniament de pian.

Un eveniment deosebit în viața artistică a orașului Ploiești a fost sărbătorirea în ziua de 1 noiembrie 1936 a profesorului și compozitorului Ioan Cr. Danielescu pentru „merite deosebite în cei peste 30 de ani de activitate pe tărîmul muzical”. Cu acest prilej corul a prezentat un program din cele mai reprezentative creații ale compozitorului — *Viorica*, *Bate vînt ușor*, *Luna surîde*, *Brava Crăișor* etc. — încheiat cu cîntecul patriotic, atît de cunoscut și de răscolitor, *Voința neamului*⁵⁷.

Din octombrie 1937 conducerea corului „Pelișor” este încredințată dirijorului Radu

⁵³ Scrisoare de mulțumire adresată Primăriei orașului Ploiești de cercul muzical „Freamătul codrului” în 28 decembrie 1926.

⁵⁴ Cercul muzical „Freamătul codrului” Ploiești. Circulara nr. 97 din 31.X.1927.

⁵⁵ Ministerul Instrucțiunii, Direcția generală a învățămîntului normal-primar. Adresa nr. 171 310 din 10 ianuarie 1929 către corul „Freamătul codrului” Ploiești.

⁵⁶ * * * *Sezătoarea* de la liceul Sf-ii Petru și Pavel, în *Dimineața*, 7 februarie 1933.

⁵⁷ * * * Sărbătorirea D-lui Profesor I. Danielescu, în *Almanahul Liceului „Petru și Pavel” din Ploiești pe anul 1935—1936*, p. 18—35; Stoica Teodorescu, *op. cit.*, p. 345; * * * Sărbătorirea compozitorului Danielescu, în *Curentul*, 9 noiembrie 1936.

(În momentul apariției acestui studiu, documentele vor fi donate Bibliotecii Academiei R. S. România).

Botez, sub bagheta căruia formația prezintă în ziua de 12 decembrie 1937 un concert de colinde și cintece de Anul Nou, susține un program transmis în direct de Societatea de Radio-difuziune din București, în 1938, și, în același an, efectuează un turneu în Bucovina, concertând la Botoșani și Cernăuți. Corul Asociației

tradițională românească, între aceștia Atanasie Verzeanu, Ioan Cr. Danielescu și Ion Croitoru, fără a scăpa din vedere aportul altor dirijori între care Zaharia Antinescu, primul conducător de cor în Ploiești, apoi Jean Mihăilescu, Gheorghe Comișel și Gheorghe Oancea care au trudit pe ogorul artei corale ploieștene,

PROGRAM

Partea I-a

N. Oancea	<i>Imn de născut; cor, solo cu accomp. de pian</i>
Prof. C. M. Răpeanu	<i>Credinșim și Spăritism (conferinșă).</i>
I. Silcher	<i>O! Doamne, cãtre Tine! cor, cu solo sopran</i>
Gh. Cucu	<i>Na pricep cãutã! cor, cu solo bas.</i>

Partea II-a

R. Schuman	<i>Donaul Tãgãlãt; cor, acomp. partãmãnt de pian</i>
I. Mureșanu	<i>Nãlãcã cor, solist, acomp. de pian.</i>
I. Cr. Danielescu	<i>Vioricã; Cor</i>
C. I. Bãciu	<i>Reano, Ilenuco, Ia! Cor</i>

N. Oancea

Pe murginea Danãrii; cor cu solo tenor

Partea III-a

G. Dima	<i>Grozecã (baladã)</i>	<i>Solo de bas</i>
I. Cãstrișanu	<i>Cãntecul recrũșilor din Ardeal</i>	<i>acomp. de pian</i>
E. Monșia	<i>Duce-m'ãș și tot m'ãș ducẽ</i>	
I. Brãtãnu	<i>Cãntec de leagãn; cor barbatesc</i>	
I. Cr. Danielescu	<i>Brava Craișor!; cor</i>	
N. Oancea	<i>Foarte verile de trifoi; cor cu solo de sopran,</i>	
I. Sumski	<i>Veseliẽ; cor.</i>	
Gh. Dima	<i>Dor de calãtorie</i>	

SOLIȘTI: Dna M. Jianu, P. Gherman, I. I. Georgescu și V. Tarusi

LA PIAN: Dna Prof. El. Mihãilescu

CONDUCEREA MUZICALĂ: Prof. Gh. Oancea

partea IV-a

DEMONSTRAȚII DE JOURI ROMÂNEȘTI sub conducerea d-lui PROF. F. GRIJINCU

Fig. 7 — Programul concertului din 29 martie 1936 al Asociației muzicale „Pelișor”.

muzicale „Pelișor”, după o scurtă dar susținută viață artistică, își încetează activitatea.

Iată dar, în concluzie, o activitate corală de amatori pe cit de bogată pe atit de valoroasă. Ea a fost susținută, așa cum s-a arătat, de o seamă de formații pregătite de dirijori de elită, muzicieni de mare prestigiu în cultura

fertilizându-l, contribuind cu toții la educația estetică, patriotică și cetățenească a interpreților din formațiile pe care le-au condus și a publicului spectator din acest important centru industrial al țării, într-o perioadă istorică de mari frământări și izbinzi sociale și naționale.

GHEORGHE C. IONESCU

AGENDA COLOCVIILOR ȘTIINȚIFICE ALE INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI (1987)

5 octombrie („Viziune regizorală și orizont cultural în spectacolul românesc contemporan”)

Cătălina Buzoianu, *Despre creator, personaj, comunicare*

Alexandru Darie, *În căutarea unei identități*
Valentin Silvestru, *Credo-ul regizoral*

Daniela Gheorghe, *Regizorul — creator de lumi*

Victor Ernest Mașek, *Regia — creație prin cultură*

Iolanda Berzuc, *Semnificații ale timpului și spațiului în drama cehoviană*

George Chiriță, *Despre efectul de perspectivă în regia de teatru*

Ludmila Patlanjoglu, *Nașterea unei generații*

17 decembrie („Școala muzicală românească. Noi orientări”). Dezbateri.

Ștefan Niculescu

Theodor Grigoriu

Maia Ciobanu

Fred Popovici

Gheorghe Firca

Elena Zottoviceanu

SPECTACOLE TEATRALE PRAGHEZE

Un răstimp de trei săptămâni petrecut la Praga în luna mai a anului 1987, în cadrul schimburilor culturale realizate sub egida A.S.S.P., ne-a permis să surprindem câteva aspecte din evoluția artei spectacolului cehoslovac. Fără îndoială că formularea unei judecăți pertinente asupra climatului teatral din ultimii ani ar impune o ședere mult mai îndelungată decât cele 20 de zile ale deplasării noastre, chiar dacă acestea au fost valorificate prin vizionarea numărului maxim posibil de reprezentații, atât pragheze cât și ale unor trupe din alte orașe, aflate în turneu în capitală cu prilejul Conferinței pe țară a artiștilor dramatici. Ne îngăduim totuși să formulăm câteva observații de ordin mai general, bazându-ne pe faptul că, deși izvorînd dintr-o cunoaștere parțială și subiectivă a fenomenului, ele au fost confirmate în cadrul unor discuții cu profesioniști ai scenei și, mai ales, cu câțiva cercetători în istoria și teoria teatrului: prof. Hayek, dr. Stepan Otčenasek (fiul cunoscutului romancier și dramaturg) și dr. Adolf Scherl de la Cabinetul pentru studiul istoriei teatrului ceh, Vera Ptackova și Jarmila Gabrielova de la Institutul de teatru contemporan, dr. Ales Pohorsky de la Institutul de Literatură ș.a.

Trebuie să spunem de la bun început că, pentru un cunoscător al teatrului românesc, mult mai echilibrat și mai omogen din punct de vedere valoric, contactul cu spectacolul ceh contemporan reprezintă o experiență inedită din multe puncte de vedere. În primul rînd, Praga beneficiază de numeroase săli de spectacol: unele aparțin teatrelor mari, cu echipe actoricești stabile, în timp ce altele, mai modeste ca spațiu și dotare tehnică, situate în cartiere periferice sau în incinta caselor de cultură, sînt folosite prin rotație de trupe teatrale „itinerante”, fie profesioniste, fie de amatori. Această proliferare a sălilor de teatru și a colectivelor actoricești nu se conjugă însă, deocamdată, cu un nivel foarte ridicat al artei spectacolului. Aspectul cel mai frapant este divergența dintre marile teatre tradiționale, cantonate încă în sfera unui academism anacronic, și trupele mici, inclusiv cele de amatori, aflate într-o frenetică activitate experimentală, cu rezultate uneori remarcabile, alteori mai puțin fericite. Am văzut astfel, pe scena Teatrului Național, o montare corectă, dar lipsită de dramatism și culoare, a piesei lui Čapek *Refeta Makropulos*. La Teatrul S. K. Neumann, spectacolul cu *Ducesa din Amalfi*,

datorită gândirii regizorale mediocre și posibilităților actoricești modeste, era lipsit tocmai de cruzimea și tragismul profund al universului websterian. Aceeași senzație de didacticism și monotonie, întreruptă uneori de neașteptate gaguri frizând vulgaritatea, lăsa și *Comedia erorilor*, montată la teatru care poartă numele marelui regizor ceh de avangardă din perioada interbelică E. F. Burian. În schimb, un colectiv tânăr, lipsit de tradiție și de sală permanentă, prezenta publicului praghez un foarte interesant și mult comentat spectacol-experiment după *Faust* (regia: Z. Potvžil); alternând în stilul de joc trăirea pasionată cu distanțarea ironică, întrerupt de *song-uri* în manieră brechtiană, îmbinând momente de mare puritate lirică și de tragism tensionat cu scene caricaturale, parodice, burlești, spectacolul reușea, în ciuda unui anume dezzechilibru, să recupereze o bună parte din tematica poemului goethean. În programul echipei de amatori a unei case de cultură din centrul Pragăi figura o opțiune repertorială frapantă: dramatizarea romanului *Șarpele* de Mircea Eliade; era vorba tot de un spectacol-experiment, de data aceasta însă eșuat. Sensurile magice ale textului erau redade exclusiv prin bizareții exterioare: vestimentație extravagantă, machiaj spectral, lumini verzi și violete, exasperantă lentoare a mișcărilor scenice.

Tot în sfera teatrului experimental se înscrie și afirmarea din ce în ce mai impetuoasă a pantomimei. Excelentul spectacol *Bufonul și regina* al unor actori din Brno (Boleslaw Polivka și Charlotte Poulain) pare să confirme o ipoteză avansată de mai mulți dintre interlocutorii noștri: anume că reprezentațiile născute din fuziunea textului cu muzica și pantomima vor constitui o autentică sursă de înnoire a limbajului teatral.

Din sumarul tablou schițat mai sus, s-ar putea deduce că fenomenul teatral cehoslovac oscilează între conservatorismul rigid și experiment, fie acesta din urmă valid sau nu în plan autistic. Lucrul nu este adevărat decît în parte și l-am semnalat doar ca pe unul din simptomele caracteristice momentului. Nu mai puțin adevărat este și faptul că există colective teatrale care au știut să asimileze elementul nova-

tor și să-l integreze în structuri armonioase, colective capabile să elaboreze un limbaj spectacular coerent și echilibrat. Am văzut, spre exemplu, la Teatrul ABC, un spectacol cu piesa *Amadeus* de Peter Shaffer (regia K. Kříž); dinamic, inteligent construit, el atrăgea un public numeros, cu toate că era vorba de o montare mai veche și cu toate că pe ecrane rula filmul lui Forman. Am văzut, de asemenea, o remarcabilă transpunere scenică a *Revizorului*, la Činoherní Studio, în regia lui Ivan Rajmont: comicul succulent mergînd pînă la sarijă, grotescul personajelor gogoliene, virulența satirei sociale erau puse în valoare de o distribuție în totalitate ireproșabilă, din care se distingea, „primul între egali”, marele actor Leoš Sucharipa în rolul primarului.

Pe de altă parte, un sector puternic dezvoltat al teatrului praghez îl constituie spectacolul de divertisment, care pretinde din partea interpretului haruri nu doar actoricești, ci și de cîntăreț, dansator, mim și chiar gimnast. Multe dintre spectacolele de acest gen sînt destinate numeroșilor turiști străini; în afara celebrelor reprezentații de la „Lanterna magică” (originală îmbinare a artei scenice cu proiecția cinematografică), am avut surpriza să asistăm, la Teatrul Semafor, la un spectacol intitulat *Second Hand Show*, interpretat și cîntat în limba engleză; scenariul de scriitoare ironie, ritmul susținut, interpretarea subtil-parodică a fragmentelor muzicale, jocul unui colectiv actoricesc bine sudat, avînd în frunte pe „vedetele” Jonas și Melichárova, situau reprezentația peste nivelul divertismentului agreabil.

Teatrul ceh, în ansamblul său, străbate un moment de răscruce, un moment al febrilelor căutări, al reinnoirilor — obiectivele de primă urgență, după cum ne-au împărtășit specialiștii cu care am stat de vorbă, fiind red ucerea marilor discrepante valorice dintre diversele colective actoricești, încurajarea în continuare a experimentului și eliminarea stilului de joc învechit, rutinier, caracteristic încă unora dintre teatrele mari.

DANIELA GHEORGHE

CITEVA PRECIZĂRI ÎN LEGĂTURĂ CU „SONATA ÎN FA MINOR” DE GEORGE ENESCU ȘI VIOLONCEL OP. 26, NR. 1

Cotidianul în limbă germană *Neuer Weg* care apare la București a reprodus în numărul său din 13 iunie 1987 o știre apărută în *Süddeutsche Zeitung*, potrivit căreia, într-un concert dat la München la 5 iunie a aceluiași an, violoncelista Rebecca Rust și pianistul

David Apter au interpretat *Sonata în fa minor* (din 1898) de George Enescu, lucrare de tinerețe a compozitorului, *considerată dispărută* — se spune în articolul mîunchenez — și a cărei descoperire ar fi revenit lui Friederich Edelmann, prim fagotist al Filarmonicii din capitala

Bavariei. Alte știri difuzate pe cale scrisă și orală de medii de informare internaționale precum și știri mai recent parvenite în țară — preluate ca atare de revista *Muzica* (București, nr. 11, 1987) — au adus noi precizări în legătură cu *Sonata* enesciană. Se relatează între altele că același cuplu de interpreți au prezentat-o, anterior auditei müncheneze, la Concertgebouw, Amsterdam, apoi la Washington și New-York, de fiecare dată ca piesă de rezistență a programului și se insistă asupra evenimentului așa-zisei „re-descoperiri” a lucrării; aflăm astfel că partitura originală a compoziției nemai-fiind găsită după executarea ei în concert, în 1907, la Paris (de către Pablo Casals și George Enescu), o nouă interpretare a sonatei nu ar mai fi fost posibilă fără depistarea, prin diligențele lui Fr. Edelmann, a unei copii a manuscrisului.



Relatările de mai sus impun cu stringență restabilirea adevărului în legătură cu lucrarea muzicală în discuție, anume *Sonata I pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1*, în fa minor de George Enescu, operă pe deplin cunoscută atât specialiștilor cât și publicului muzical din România și referitor la care sint de precizat următoarele :

1. În lista lucrărilor cu număr de *opus* ale lui George Enescu, sub numărul de *opus 26* se înscriu cele două sonate pentru pian și violoncel ale compozitorului, prima, în fa minor (*op. 26, nr. 1*) compusă în țară, la Sinaia, în 1898, a doua, în do major (*op. 26, nr. 2*) compusă în 1935, la Viena.

2. După moartea lui Enescu, *Sonata pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1* a apărut menționată în toate bibliografiile de referință ale operei compozitorului, iar cercetările românești au dezvăluit treptat prezența în țară a mai multor manuscrise ale lucrării, atât originale cât și copii, atât integrale cât și fragmentare. Într-un prim stadiu al investigărilor, Nicolae Missir semnalează existența în colecții publice românești a două dintre manuscrisele *Sonatei*, și anume a) știma de violoncel, b) părțile a 3-a și a 4-a ale lucrării (Nicolae Missir, *Creația lui George Enescu. Repertoriu de opere pe genuri și cronologic*, în *George Enescu*, volum coordonat de Mircea Voicana, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., 1964). Reluind cercetarea acestor manuscrise, semnatarea prezentei note a stabilit distincții între partea autografă și cea neautografă (datată unui copist) a textelor în cauză și a precizat în ce măsură conținutul lor muzical este complet (a se vedea în acest sens punctul 5 al notei de față).

3. Pe baza copiilor din țară a manuscrisului *Sonatei* s-au efectuat : a) analize ale lucrării în monografia *George Enescu* (autori : Mircea Voicana, Clemansa Firca, Alfred Hoffman, Ele-

na Zottoviceanu, în colaborare cu Myriam Marbe, Ștefan Niculescu, Adrian Rațiu ; autorul analizei *Sonatei* : Elena Zottoviceanu), București, Editura Academiei R. S. România, 1971, precum și în contribuții mai recente (Liliana Gherman, *Cîteva observații asupra analizei unei lucrări enesciene de tinerețe : prima sonată pentru pian și violoncel*, comunicare la Simpozionul de muzicologie din cadrul Festivalului internațional „George Enescu”, București, septembrie 1985, — în curs de publicare în volumul de studii *Enesciana*, VI) ; b) înregistrarea *Sonatei* pe disc Electrecord (ST-ECE 1801), în interpretare românească, în 1981 ; c) difuzarea ei în concert și în emisiuni radio.

4. Doi interpreți români, violoncelistul Alexandru Moroșanu și pianista Tatiana Moroșanu, au interpretat *Sonata I pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1* de George Enescu în 1984, la Paris (sala „Cortot” a Școlii Normale), iar în 1986 aceiași au prezentat lucrarea cu ocazia unui turneu în Italia, așa după cum informează organul de propagandă externă *Tribuna României*, București, nr. 336, 15 aprilie 1987 (în articolul *Succesele violoncelistului Alexandru Moroșanu*, semnat de Madeleine Caracășian).

5. *Catalogul tematic al creației lui George Enescu. I (1886—1900)* (autor : Clemansa-Liliana Firca), București, Editura muzicală, 1985, înscrie la poziția 165 *Sonata I pentru pian și violoncel op. 26, în fa minor* a compozitorului și oferă evidența, pînă în prezent cea mai completă, a formelor manuscrise autografe sau parțial autografe ale lucrării, precum și a variantelor fragmentare ale acesteia, — toate aflătoare în colecții publice din România. Manuscrisul original integral al lucrării a fost descoperit de autoarea catalogului menționat în fondul de manuscrise muzicale care aparținut Muzeului „George Enescu” din București (fond preluat în prezent de către Muzeul de Artă al R. S. România).

6. O primă sesizare a falsei situații create în legătură cu *Sonata* enesciană în cauză a fost făcută de Mircea Voicana în comunicarea *Precizări în legătură cu soarta Sonatei op. 26, nr. 1 pentru pian și violoncel (1898)* în S.U.A., susținută la 22 aprilie 1987 în întrunirea de lucru a Centrului de studii „George Enescu”, ce a avut loc în Sala Prezidiului Academiei R. S. România (în curs de publicare în volumul *Enesciana*, VI). Aceeași temă a fost abordată de Francisc László — drept replică la informațiile apărute în *Neuer Weg* (citate la începutul acestei note) — în articolul „*Descoperire*” și *descoperiri*, publicat în *Steaua*, Cluj-Napoca, nr. 7, iulie 1987.

7. Pe baza manuscrisului original al lucrării, Editura muzicală din București prevede

tipărirea în acest an, sub îngrijirea Clemansei -Liliana Firca, a *Sonatei I pentru pian și violoncel op. 26, nr. 1 în fa minor* de George Enescu, singura din seria lucrărilor cu număr de *opus* ale compozitorului rămasă pînă în prezent nepublicată.



Dacă contribuția unor muzicieni de peste hotare la reintegrarea sonatei enesciene într-un

circuit internațional constituie în sine un fapt îmbucurător, evidențele enumerate mai sus fac totuși neavenită orice propagare în continuare a ideii de „re-descoperire” (în sensul literal al cuvîntului) a unei lucrări care, cel puțin în țara ei de origine, a cunoscut regimul normal al restituirii ei prin concert, mass-media, ca și pe căile exegezei.

CLEMANSA-LILIANA FIRCA

Anuarul de folclor, vol. V—VII (1984—1986), Cluj-Napoca, UniversitaŃea din Cluj-Napoca, 1987, 524 p.

În tradiŃia cercetării folcloristice din Ńara noastră se înscriu cu valoare documentară și știinŃifică seriile de anuare ca : „Anuarul arhivei de folclor”, Cluj-Napoca ; „Caietele Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei”, Iași ; „Anuarul ICED”, București, publicaŃii care valorifică, alături de revistele de specialitate, la cel mai înalt nivel știinŃific, cercetarea folcloristică în multitudinea aspectelor ei — istoria disciplinei, bibliografie, tipologie, analize de material, comparativism etc.

Dintre aceste anuare cel care deține primatul istoric este acela al folcloriștilor clujeni, care se leagă de numele lui Ion Mușlea, întemeietor și coordonator al arhivei de folclor de la Cluj (1930). Arhiva de folclor, după înființarea ei, inițiază publicarea anuarului de studii și materiale folclorice, după ce seria „Din viața poporului român”, editată de Academia română și ajunsă la al 40-lea număr, își încetează apariția.

În prima etapă (anii 1932—1945) anuarul clujean dă la iveală culegerile de folclor realizate în urma apelurilor lui Ion Mușlea. Apoi, de mare importanță este publicarea în anuar a bibliografiei folclorice pentru anii 1921—1929 și 1930—1950, bibliografii care completează azi bibliografia generală a etnografiei și folclorului românesc (al cărei coordonator și realizator principal este Adrian Foichi) și care vor fi urmate de bibliografii parțiale publicate în *Revista de etnografie și folclor*.

Numărul V—VII al *Anuarului de folclor* apărut la Cluj-Napoca în 1987, sub egida Universității clujene, a Centrului de Științe Sociale și a Sectorului de etnologie și sociologic, continuă cele mai valoroase tradiții ale publicației, reprezentând stadiul contemporan al cercetării științifice etnologice.

Cele două materiale programatice care deschid volumul analizează coordonatele fundamentale ale interesului științific al folcloristului — culegere, studiere și valorificare în devenirea istorică a disciplinei (Dumitru Pop, „Cercetarea culturii noastre populare în perspectiva unor noi impliniri”) și definirea actului complex de culegere ca prioritate în cercetarea

fenomenelor folclorice, complex care presupune funcționalitate, psihologie, context etc. și numirea sintezelor de materiale folclorice ca instrumente științifice (tipologii) care se impune a fi urmate de marile sinteze ale culturii noastre populare (Ion Șculeanu, „Priorități în cercetarea folclorului”).

Capitolul „Studii” conține o diversă și bogată problematică a studiului fenomenelor folclorice și etnografice. Unele au în atenție descrierea unor complexe ceremoniale : Dumitru Pop, „Drăgaica”, monografia unui obicei care, deși puțin studiat, are o mare însemnătate în cunoașterea globală a obiceiurilor tradiționale, fiind o expresie plină de semnificații în suita evenimentelor de concepție ceremonială ; Traian Gherman, „Singeorzul sau Bloaja — un obicei agrar la românii din Transilvania”, studiu care valorifică o vastă cercetare la teren, în care descrierea obiceiului este susținută de material, de terminologie, de desprinderea conținuturilor cu alte obiceiuri, de determinarea funcțiilor și a semnificațiilor ; Ion H. Ciubotaru, „Aspecte ale ceremonialului funerar în Moldova”, este un extras dintr-o lucrare mai amplă, extras în care se definesc, descriu și interpretează o serie de elemente de recuzită, acțiuni, semnificații ale contextului studiat ; Ion Chiș Șter, „Înmormintarea după datină a unui ținăr în zilele noastre”, document de observație directă, din care rezultă „rezistența unor secvențe ceremoniale, precum și devierea lor spre spectacular, spre impresionant”. În cadrul aceleiași rubrici de „Studii” se înscriu și monografiile unor categorii folclorice : Nicolae Bot, „Doina — poezie a destinului”, în care autorul afirmă posibila origine a doinei în poezia destinului, ca marcă a categoriei desprinse în urma cercetării bibliografice, a răspîndirii teritoriale, a terminologiei, vechimii, interacțiunii cu alte specii (mai ales cu cîntecul de leagăn) și apoi a definirii ipostazelor destinului în textul liric ; Hanni Markel, „Proverbul săsesc”, în care definiții, izvoare, colecții, material inedit provenit din anchete, repertorii, forme și structuri oferă monografia categoriei, reprezentată în sinteza „Dicționar-tezaur al

proverbelor și zicătorilor românești, maghiare și săsești" elaborată de specialiștii din sectorul de etnologie și sociologie al Universității din Cluj-Napoca. O serie de studii întreprind analize tematice și de structură, precum: Iordan Datcu, „Miorița și Toma Alimes” — studiu comparat a două texte reprezentative pentru eposul românesc; pornind de la afirmația lui Mirecea Eliade care recunoștea în Miorița și Meșterul Manole „o valorificare a morții”, autorul introduce al treilea termen, Toma Alimos, în care descifrează „integrarea în cosmos prin moarte”; Adrian Fochi, „O structură poetică distinctă: logomachia” — analiza elementului de contrast, conflict și controversă a două elemente opozante, deci „cearta contrariilor” în structuri folclorice; Gheorghe Pavelescu, „Cercetări de etnobotanică în zona Sebeșului” — prezentarea și analiza unor texte de folclor medical rezultate din anchete la teren. Studiul Silviei Ciubotaru, „Implicații arhaice ale torsului” este o cercetare de mitologie populară în care se analizează credințe, interdicții și recomandări comportamentale guvernate de personaje din scenariul mitologic (Ursitoare, Marțolca, Joimărița etc.). Un alt studiu este consacrat istoriei disciplinei: Virgiliu Florea, „Din biografia unei lucrări centenare: «Literatura populară română» de M. Gaster. Contribuție documentară”, oferă date cu privire la lucrare, la ecourile ei în timp, la prelungirile ei în cercetarea românească.

Rubrica „Sistematica-Tipologica” grupează studii care propun modele de sistematizare, clasificare și tipologizare a documentelor folclorice, fie că sînt texte (Gabriela Voö, „Criterii noi în clasificarea proverbelor. Considerații pe baza cercetării proverbelor maghiare din Transilvania”, în care desprinde categorii formale, structuri logice și relații în ordine tipologică; Iulia Németh, „Un model sinoptic de preslecție a textelor de lirică populară maghiară”, propune o tipologizare a textelor poe-

ziei lirice pe grupe de subiecte), fie că sînt melodii (Ilona Szenik, Lucia Istoc, „Proiect de clasificare a melodiilor populare vocale”, clasificarea tipologică propusă evidențiază circulația tipurilor, diferențele structurale zonale, relațiile între genuri, evoluția tipurilor), fie că sînt fenomene complexe de tip „obicei” (Ion Cuceu, Maria Cuceu, „Cercetarea obiceiurilor agrare și problema tipologizării lor”, în care se expune teza tipologizării componentei rituale a textului în cadrul tipologiei generale a complexului ritual).

Urmează rubrica „Arhiva” în care sînt prezentate documente inedite (scrisori de interes pentru istoria disciplinei (Virgiliu Florea, „M. Gaster și Petre Ispirescu”) și a disciplinelor înrudite (Stelian Mindruț, „Romulus Vulă către Silviu Dragomir”).

În cadrul grupajului de materiale „În memoriam” se omagiază centenarul nașterii lui Onisifor Ghibu (D. Pop) și Alexandru Țiplea (I. Cuceu), se omagiază memoria folcloristului Ion Diaconu, continuator al școlii lui Ov. Densusianu (I. Șculeanu), a lui Adrian Fochi, recunoscut bibliograf și comparatist în studiul folclorului (D. Pop) și a etnomuzicologului Traian Mirza (I. Cuceu).

Capitolul de „Note” și apoi cel de „Recenzii” adună un bogat material informativ și de comentariu asupra unor apariții prestigioase din literatura română și străină de specialitate, punând tendințe în cercetare, valorificări, sinteze de la unele congrese internaționale, informări asupra unor școli naționale în studiul etnografic și folcloric etc.

Simpla însușire a studiilor și materialelor conținute de volumul V—VII al Anuarului de folclor de la Cluj-Napoca convinge cititorul de ținuta științifică a lucrării, de diversitatea problemelor dezbătute și confirmă o dată în plus prestigiul acestei publicații pentru expresia contemporană a dezvoltării etnologiei românești.

STANCA CIOBANU

MIHAI APOSTOL,

Iorgu Caragiale, București, Editura Meridiane, 1986, 204 p., Col. „Actori și destine”

La jumătatea veacului trecut, Iorgu Caragiale (fratele lui Costache, unchiul lui Ion Luca) era un actor de seamă al scenelor din capitală și — mai des — din provincie, alcătuind neobosit mici trupe pentru a anima, pe cit i-a fost posibil, viața teatrală de oriunde, preocupat — ca mulți alții — să joace un repertoriu de largă audiență populară, îmbogățit cu propriile sale scrieri dramatice, de obicei piese de promptă vibrație cetățenească la viața societății și la evenimentele politice ale vremii. Este o însușire constantă a pieselor scrise și a

personajelor jucate de el. Biograful său de acum, profesorul Mihai Apostol, n-o pierde din vedere, o subliniază repetat cu argumente și exemple cite a putut strînge. „Penuria de date” (de care s-a lovit în strădaniile sale documentare îndelungate), ca și modalitatea cercetării, nu-i îngăduie însă o expunere complexă, un comentariu aprofundat. Mai consistent sesizată decît arta actorului Iorgu Caragiale, apare existența acestuia, de o chinuitoare instabilitate. Biografia reține cu precădere obstacolele ce au măcinat viața unui om cu suflet generos,

cu umor și vocație scenică. Revin, astfel, pe numeroase pagini, conflicte, rivalități, proiecte și speranțe neîmplinite, cereri respinse, aceleași chestiuni legate de subvenții meschine, contracte nerespectate, „benefisuri” meru amânate... Peste cariera actorului se va așeza o umbră timpurie, apoi succesele sale trecute vor fi și ele, treptat, ignorate. Motivele declinului sînt puțin analizate, deși biograful consemnează, din documente și din alte surse de informație, tot ce a fost, faptic, concludent. Față de diferitele informații aflate în lucrări anterioare, Mihai Apostol optează judicios sau intervine cu propuneri și corectări justificate.

În ce constă, totuși, personalitatea acestui actor, pe care comportamentul îl arăta impulsiv, dar lesne dominat, revendicativ, dar adaptabil? Trecînd cu „egală dăruire” de la comedie (vodevil, șansonetă) la (melo)dramă eroică — așa cum cartea o spune într-o măsură — a fost un interpret, probabil, mai bun al rolurilor de profil autohton (în piese de Costache Caragiale, de Alecsandri sau alcătuite de

el însuși, decît de Lesage), în cele care îi permiteau o relație directă, coloevială cu spectatorul, într-un mod verbal asemănător publicisticii curente (cum o atestă formulările și imaginile textelor sale teatrale), cu aluzii critice, dar și cu îndemnuri politice entuziaste, răsperate sau alegorice. A intenționat spectacole de mare popularitate înfățișînd tablouri evocatoare, de verificat efect, caractere și situații mult așteptate, pe care se „broda” spre satisfacția publicului, dar și a interpretului. „Piesa de astăzi se joacă doar cu mine și cu dumneavoastră” — se adresa actorul, într-o seară, celor din sală.

Un tablou cronologic încă o dată lămuritor, o serie de documente convingătoare, un inventar al pieselor scrise de Iorgu Caragiale și al repertoriului său (după manuscrisele păstrate la Biblioteca Academiei) completează cu folos pentru cercetări viitoare sumarul acestei cărți, apariție meritorie în istoriografia noastră teatrală.

ION CAZABAN

TITUS MOISESCU,

Prolegomene bizantine, București, Editura Muzicală, 1985, 230 p.

P*rolegomene bizantine — Muzică bizantină în manuscrise și carte veche românească* se înscrie ca o nouă realizare în activitatea muzicologului Titus Moisesescu, totodată și ca o lucrare care reunește concluzii asupra metodei de cercetare a muzicii vechi bizantine. Lucrarea se adaugă bogatei bibliografii a muzicii vechi bizantine din România, marcînd un moment în cercetarea acestui domeniu cînd s-a ajuns, pe baza atît de numeroaselor contribuții, la sintetizarea experiențelor în investigarea documentelor, la teoretizarea unor metode, la o privire de ansamblu asupra problematicei ridicate de o cercetare complexă.

Prolegomene bizantine prezintă, în primul capitol, o clocventă argumentare în favoarea sprijinirii ideii de valorificare a fondului de peste 250 de manuscrise de muzică veche bizantină existente în biblioteci, arhive și colecții românești. Aceste manuscrise reprezintă doada de netăgăduit a unui îndelungat trecut de cultură românească. Documentele stau mărturie pentru păstrarea celei mai curate tradiții bizantine și pentru aportul adus de creatorii psalți-compozitori români, în spiritul acestei tradiții, uneia dintre cele mai vii manifestări de cultură din secolele XV—XVIII în spațiul românesc și sud-est european. Autorul subliniază, astfel, impunerea concretizării ideii de valorificare a muzicii bizantine în România, a reintegrării acestui tezaur de cultură veche muzicală în circuitul valorilor spirituale pe

calea acțiunii de transcriere și de publicare. Modalitățile de valorificare ale muzicii bizantine sînt, pe de o parte, edițiile critice de documente, publicarea izvoarelor propriu-zise în facsimil și transcriere iar, pe de altă parte, studiile care au ca obiect cele mai importante aspecte ale muzicii bizantine, care sintetizează problematica teoretică a acestei muzici. Autorul atrage atenția asupra necesității abordării acestor modalități în spirit critic, selectiv, după riguroase criterii științifice, astfel ca fondul reintegrat valorilor spirituale să constituie o reală contribuție la îmbogățirea patrimoniului artistic-muzical național și universal.

Al doilea capitol, referindu-se la Școala muzicală de la Putna, reprezintă o sinteză a studiilor deja dedicate acestui centru de cultură medievală românească, reliefînd fenomenul de unitate și omogenitate de conținut și de stil al documentelor, continuitatea elementelor definitorii pentru această școală în decursul unui veac de creație muzicală de tradiție bizantină. Autorul oferă și prezentarea celor zece manuscrise atribuite Școlii de la Putna, cu principalele elemente de identificare. (După apariția lucrării, Titus Moisesescu a mai identificat și prezentat încă un codex scris de Eustatic de la Putna, în anul 1515). Urmează o analiză a două manuscrise rămase de la Școala muzicală de la Putna: *Antologhionul de la Dragomirna* (Ms. 1886) și *Manuscrisul B 284 din Biblioteca Academiei Române*, documente rămase necercetate,

datorită stării în care au ajuns până la noi, manuscrise care, pe baza cercetării comparate și a unor principii de codicologie, și-au redobândit alcătuiră inițială.

Preliminarii la o codicologie specifică manuscriselor muzicale bizantine reprezintă studiul care aduce o noutate în domeniul muzicologiei bizantine, deoarece reunește și organizează elemente riguros selectate, principii fundamentate științific, prin studiu interdisciplinar; acestea alcătuiesc o metodă de abordare a manuscrisului și oferă un prețios și indispensabil instrument de lucru cercetării de adevărată ținută științifică.

Începuturile tiparului muzical românesc în notație bizantină pune în lumină o anumită perioadă din istoria muzicii românești, evocând activitatea lui Petru Efesiul — cel care tipărește, în anul 1820, la București, primele cărți de muzică psaltică din lume —, continuarea activității de tipărire, de astă dată în limba

română, de către Macarie Ieromonahul și Anton Pann. În sprijinul sublinierii rolului deosebit pe care l-a avut Macarie Ieromonahul prin tipărirea cărților de muzică bizantină în limba română sînt grupate și prezentate scrisori și documente referitoare la activitatea sa tipografică.

Prolegomene bizantine se încheie cu *Bibliografia muzicii vechi bizantine din România*, completare substanțială, deoarece reprezintă prima încercare de a aduna toate titlurile autorilor români și străini, care au publicat lucrări de specialitate, studii și articole de analiză și sinteză, de la volume de facsimile și transcrieri, la comunicări și recenzii, toate constituindu-se într-un prețios fond necesar celor care își îndreaptă cercetarea în acest domeniu. Astfel, se argumentează elocvent ideea generoasă enunțată în deschiderea acestei lucrări, referitoare la o mare perioadă din istoria muzicii bizantine pe făgaș autohton.

OZANA ALEXANDRESCU

FLORIAN POTRA,

Aurul filmului, vol. II, *Opere evocînd prezentul*,
București, Editura Meridiane, 1987, 333 p. cu il.

Al doilea volum din *Aurul filmului*, trilogie inaugurată de Florian Potra în urmă cu trei ani, se dovedește la fel de incitant, de viu și de neînconșetat ca și capul de serie, subintitulat „Opere evocînd trecutul”.

Conținînd analize „libere” a douăzeci și nouă de filme aparținînd a nouă cinematografii de pe trei continente, autorul își afirmă în același timp un crez estetic propriu, o „poetică personală” cu solide puncte de sprijin aflate în principiile teoretice milenare ale reflectării; de la Aristotel și pînă la Lukács György, Tudor Vianu ori la prea puțin cunoscutul pe meleagurile românești Guido Cologero, argumentele și citatele oferite cu generozitate se completează armonios, ramificîndu-se totodată — și acesta constituie unul din centrele majore de interes ale cărții — în tulburătoare și incitante asocieri.

Vocația eseistică a filmologului nu se dezmințe nici în prezentul opus, în aparență atît de bizar subtitrat: „opere evocînd prezentul”. „Formularea poate să apară contradictorie și să stîrnească perplexități — recunoaște Florian Potra. Cum să evoci, adică să amintești, să rechemi în memorie sau [...] să reconstitui un fenomen actual, o intimplare, o acțiune a prezentului, desfășurată sub proprii tăi ochi? Nu ar fi fost, eventual, mai nimerită o propunere de tipul «opere consemnînd/inregistrînd prezentul», convenabilă și mentalității contemporane, marcată de ascensiunea irezistibilă a mass-mediilor? Ca un răboj încrestat în grinda zilei de azi?”

Subiectivismul elegant al autorului se face remarcant atît în opțiunile inițiale cit și în traiectoriile exegetice propriu-zise. Astfel, din pachetul celor douăzeci și șase de pelicule europene analizate, nouă aparțin cinematografiei italiene, iar dintre acestea aproape jumătate (este vorba de *Toby Dammit*, *Opt și jumătate*, *Roma* și *Repetiție cu orchestra*) poartă semnătura inconfundabilă a marelui preferat dintotdeauna, „magul” de la Rimini, Federico Fellini.

Și în privința ecranului național inclinațiile și gusturile criticului sînt tot atît de tranșante, alegerea sa îndreptîndu-se neșovăielnic către realizările (în speță *Proba de microfon*, *Croaziera*, *Concurs și Pas în doi*) a doi dintre reprezentanții de vîrf ai generației de mijloc, Mircea Daneliuc și respectiv Dan Pița, asupra cărora verva (și vina) sa comparatistă se exercită cu osebăită strălucire. Alături prin capacitatea aproape egală de a crea „viață cinematografică autonomă”, prin aspirația comună către un „cinematograf de poezie”, pe cei doi îi despart totodată sensibile diferențieri de ordin „temperamental”, „cultural” sau de „fond aperceptiv”, după opinia lui Florian Potra, Daneliuc aparținînd cu precădere spiritualității caragialiene, în timp ce Pița e mai „european” în preocupări și mai „eisensteinian” în elaburarea filmică specifică.

Dens în informație și original ca scriitură filologică intrinsecă, *Aurul filmului* (II) se înscrie ca o apariție de reală ținută științifică în domeniul cărții românești de film.

OLTEEA VASILESCU

Fenomen cultural de incontestabilă diversitate și amploare, ecranizarea operelor literare constituie pentru filmolog un teritoriu cu atît mai tentant cu cît, cel puțin la noi, a fost cercetat doar sporadic, fără ambiția unui demers coerent și cuprinzător. Transferul conținuturilor semantice ale unei opere din limbaj literar în limbaj cinematografic, posibilitatea păstrării, alterării sau îmbogățirii lor în cursul acestui proces, relațiile subtile, de asemănare și diferențiere, de fidelitate sau distanțare, care se instituie între sursa literară și transpunerea ei filmică — toate acestea pot constitui obiectul unei fertile meditații critice avînd ca scop schițarea unei *teorii a ecranizării*. Este tocmai ceea ce întreprinde, cu remarcabilă rigoare teoretică, profesorul și scenaristul Dumitru Carabăț în volumul *De la cuvînt la imagine*. Demersul său se axează în principal pe analiza creației cineastului italian Luchino Visconti, care, după cum spune autorul, „este poate singura contribuție cinematografică semnificativă din istoria universală a filmului ce cuprinde chestiunea ecranizării în totalitatea momentelor sale constitutive și esențiale”. Ne-am temut, la începutul lecturii, că un demers teoretic ce își găsește punctele de sprijin în creația unui singur autor se va dovedi fragil și vulnerabil. Trebuie să mărturisim însă că această reticență a fost spulberată: varietatea operei viscontiene, caracterul ei exemplar în raport cu o teorie a ecranizării, pe de o parte, și amplul orizont cultural în care autorul își înscrie demonstrația, pe de altă parte, au conferit principiilor și clasificărilor propuse un cert nivel de generalitate.

Sintetic, dens în idei, rod al unei culturi cinematografice solide, studiul lui Dumitru Carabăț are meritul de a investiga fenomenul ecranizării în lumina contribuțiilor celor mai importante aduse la definirea unei poetici a artei filmului, corelate cu fertile sugestii din teoria literaturii și estetice. Astfel, autorul demonstrează, în subsidiar, că orice studiu asupra ecranizării trebuie să aibă un caracter interdisciplinar, cită vreme transpunerea filmică a unei opere literare constă tocmai în

„schimburi și confruntări de idei și viziuni, de tradiții, de limbaje, imagini și mituri, de componente și tipuri de sensibilități”. Concepută în registru semiotic și structuralist, prin asimilarea nuanțată a clarificărilor pe care cele două metode le-au adus în sfera filmului, literaturii, esteticii și lingvisticii (sînt citați Eco, Barthes, Ingarden, Deirida, Garroli, Jakobson, Goldman, Greimas, Lotman, Propp, Mukafowsky, Metz, Hjelmuslev ș.a.), teoria ecranizării propusă de Dumitru Carabăț se distinge printr-un susținut efort de sistematizare, care tinde să epuizeze aproape toată problematica generată de raportul între discursul literar și cel cinematografic. Iată de ce numeroasele teze avansate de autor cu privire la „atitudinile cultural-estetice față de operele literare selectate pentru ecranizare”, la „transmutarea cine-semiotică a operei literare”, la „structura operei filmice”, la „reconfigurarea narațiunii operelor literare ecranizate” etc. sînt imposibil de rezumat în spațiul restrîns al recenziei noastre. Să spunem doar că ele constituie un reper de neocolit pentru orice ulterioară abordare a fenomenului ecranizării, fiind totodată de acut interes pentru producția cinematografică propriu-zisă, în speță pentru regizorii care, propunîndu-și ecranizarea unui text, nu văd în această operație un simplu transfer de material narativ, ci ceea ce este de fapt, adică întîlnire între două limbaje, transformare a valorilor, „remodelare a viziunii artistice despre lume cuprinsă în textul literar”.

Ultimul capitol al volumului este consacrat unei succinte analize a ecranizărilor din istoria filmului românesc, pe care așteptăm cu interes ca autorul să o dezvolte într-un studiu separat, după cum așteptăm, cu justificată speranță, ca prezentul volum al profesorului de scenaristică Dumitru Carabăț să constituie un imbold pentru realizarea a mai multe și mai valoroase transpuneri filmice ale operelor de seamă din literatura națională.

DANIELA GHEORGHE

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- * * * *Erasciara*, vol. II—III, *Cețes I neset, r usiciei con plexe* (sub. red. M. Incea Voicars), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești, I, Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSKI, *Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”*, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de istoria artei, *An Abbridged History of Romanian Theatre* (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. V/I, 1985, 311 p., 76 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
— SERIA ARTĂ PLASTICĂ
— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
- REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
— SÉRIE BEAUX-ARTS
— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
- REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE
LITTÉRATURE COMPARÉE
- REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
REVISTA DE FILOSOFIE
REVISTA DE ISTORIE
REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE
DACIA, REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES



